Die Allgemeine Literaturzeitung und ihre Stellung zur Literatur in den Jahren von 1804 bis 1832

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer Hohen Philosophischen Fakultät

der Martin Luther-Universität

Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Elfriede Naumann

aus Asberg am Niederrhein

Halle (S.) 1934

Dissertationsdruckerei und Verlag Konrad Triltsch, Würzburg

1. Berichterstatter: Professor Dr. Ferdinand Jos. Schneider
2. Berichterstatter: Professor Dr. Georg Baesecke

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juli 1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Mutter und
dem Andenken meines Vaters

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534918_0080

Inhalts-Übersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 1—15

Voraussetzungen für den Kurs der Zeitung: Schütz' geistige Entwicklung in Verbindung mit der Geschichte der A.L.Z., — das Weltbild der Mitarbeiter, — das kritische Verfahren der A.L.Z.

Das Drama . . . . . 16—35

Ästhetisch-ethische Probleme . . . . . 16—26

Das Erhabene — Die Mitleidstheorie — Die Schuldtheorie — Die Norm des menschlich Bedeutungsvollen — Darstellung der bloßen Passion — Zynismus — Der Bösewicht im Drama — Der tugendsame Held — Der mittlere Charakter — Schuld- oder Schicksalstheorie — Das Schicksal als vergeltende Gerechtigkeit — Das grausame Schicksal — Der romantische Schicksalsbegriff — Romantischer Mystizismus.

Das Problem der Handlung . . . . . 26—30

Streng notwendige Verknüpfung der Begebenheiten — Einheit der Handlung — Die poetische Handlung im Gegensatz zur historischen — Historische Wahrheit oder poetische? — Die Sprengung der streng dramatischen Gesetze durch die historische Dramenschule — Tieck — Spannungsmoment der Handlung — Die hemmende Wirkung der Handlung.

Charaktere . . . . . 30—32

Wahrscheinlichkeit — Individualität — Idealität.

Das ästhetische Drama im Gegensatz zum romantischen Ideal der philosophischen und religiösen Tragödie 32

Die Stellung der Rezensenten zu den einzelnen Dramatikern 34

Der Roman . . . . . 36—60

Der Roman als künstlerische Gattung 30

Seine Definition und ihre Auslegung . . . . . 37—60

Der Roman als die Darstellung von Welt- und Menschenleben . . . 38—47

Die ideale Dichterpersönlichkeit als Voraussetzung für die Humanitätsdichtung — Humanität in ihrer Stellung zur Moralität — Frivolität — Zur naiven und sentimentalen Dichtung, — zu Komik, Satire, Humor.

Der Roman als Darstellung der Gesamtheit menschlicher Verhältnisse . . . . . 47—55

Die Liebe als Voraussetzung aller menschlichen Verhältnisse — Der Roman als Spiegelbild seiner Zeit — Ablehnung des Sturms und Drangs, der Empfindsamkeit und der romantischen Welt mit ihrem Mystizismus, Magnetismus und Katholizismus.

Die formalen Voraussetzungen zur Beurteilung eines Romans als Kunstwerk . . . . . 55—60

Die wahre Form des Romans: Der Bildungsroman — Die Abgrenzung des Romans von anderen Gattungen: Begebenheit — Prosa — Abrundung des Kunstwerks durch: Einheit in der Mannigfaltigkeit — Notwendig begründete Verkettung der Begebenheiten — Objektivität.

Seite

Die Lyrik . . . . . 61—72

Des Rezensenten Begriff von der Lyrik und seine Analyse:

Erlebnisdichtung: . . . . . 62—64

Echtheit der Empfindung

Ablehnung der konventionellen Lyrik der Romantik und der romantischen Manier bei der Wiedergabe des Mittelalters.

Die dichterische Verarbeitung des Erlebnisses unter dem Gesichtspunkt der Schönheit . . . . . 65—70

Die für den lyrischen Dichter wesentlichen Kunstprinzipien: Produktive Stimmung — Überwindung des Affekts — Klarheit und Ruhe — Idealität — Totalität von Denken, Fühlen und Wollen — Kunstfleiß.
Romantische Sorglosigkeit diesen Prinzipien gegenüber.

Echtheit der Empfindung und Schönheit die Voraussetzungen für die wahre Lyrik 70—72

Ablehnung der realistischen Kunst wie der romantischen Volksliedditchtung

Schluß . . . . . 73—75

Zusammenfassung der Ergebnisse

Ein Werturteil über die Zeitung

Quellenverzeichnis.

Acta Domestica die Allg. Literaturzeitung betreffend Weimar, -Staatsarchiv.
Die Jahrgänge der A. L. Z. von 1804—33.
Bertuchs Briefe an Schütz (Leipzig — Stadtbibliothek).

Aristoteles: Poetik. — Übersetzt und eingeleitet von Theod. Gomperz. Leipzig 1897.
L. Börnes gesammelte Schriften, Hamburg 1862, I, 32.
Goethes sämtliche Werke, Sophienausgabe.
Herders sämtliche Werke, hrsg. von Suphan.
Kants Kritik der Urteilskraft. Reklam.
Kants Kritik der reinen Vernunft. Reklam.
Lessings sämtliche Schriften, hrsg. von Lachmann.
Jean Pauls Werke, hrsg. von Hempel.
Schillers philosophische Schriften, Jubiläumsausgabe, Band XI und XIII.
A. W. Schlegels sämtliche Werke, hrsg. von Böcking, Leipzig 1846.
Fr. v. Schlegels sämtliche Werke, 2. Originalausgabe, Wien 1846.

Monographien.

A. L. Z. 1835 S. 1.
Heidelberger Jahrbuch 1837 Nr. 17, S. 271.
Zeitgenossen, Neue Reihe, Band V.
Christ. Gottfr. Schütz. Darstellung seines Lebens, hrsg. von seinem Sohne. Halle 1834.
Hubert Freund: Aus der deutschen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts.

A. D. B. Band X; XIII, 600; XXVII, 571.
K. A. Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Leipzig 1838.
Döring: Kotzebues Leben. Weimar 1830.
Fichte: J. G. Fichtes Leben u. literarischer Briefwechsel. Leipzig 1862.
Wilhelm Feldmann: Fr. J. Bertuch. Freiburg. Diss. 1902.
Gruber-Ersch: Enzyklopädie (Gruber).

Joh. Chr. Hoffbauer: Geschichte der Universität zu Halle bis zum Jahre 1805.
F. J. Schneider: Halle und die Deutsche Romantik. Halle, Der rote Turm 10.
Wilh. Schrader: Geschichte der Friedrichs-Universität zu Halle. Berlin 1894.
Henrik Steffens: Was ich erlebte. Breslau 1840.

Literatur über die Zeitung.

A. L. Z. 1799 — Intelligenzblatt Nr. 142, 145.
A. L. Z. 1800 — Intelligenzblatt Nr. 57, 62, 77, 104.

W. v. Biedermanns: Goethes Briefe an Eichstädt. Berlin 1872.
L. Gerhard: Ein Zeitungskampf vor 100 Jahren.
Goethejahrbuch II, S. 252.

Goethejahrbuch XXI, S. 283.
Goethes Werke, Weimarer Ausgabe Abtlg. IV, Band 16.
W. Schönfuß: Das erste Jahrzehnt der Allgem. Literatur-Zeitung, Leipz. Diss. 1914.
C. Witkowski: Streit der Literaturzeitungen, Jahrbuch der Sammlung Kippenberg II. Leipzig 1929.

Literatur über die Literaturkritik.

Else v. Eck: Die Literaturkritik in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern. Berlin 1926.
Clemens Freiburg-Rüter: Der literarische Kritiker K. Gutzkow, Greifswalder Diss. 1930.
S. v. Lempicki: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft, Göttingen 1920. Bd. 1.
— Über literarische Kritik, Euphorin 25, S. 501—517.
W. Milch: Literaturkritik- und Geschichte, Germ. u. Rom. Monatsschrift 18, 1—2.
G. Schneider: Handbuch der Bibliographie, Leipzig 1923.
M. Sommerfeld: Zum Problem der literarischen Kritik, Niemeyersche Vierteljahrsschrift 7, 4.
Joachim Kirchner: Die Grundlagen des deutschen Zeitungswesens. Leipzig 1928.
Rob. Prutz: Geschichte des deutschen Journalismus. Hannover 1845.
Ludw. Salomon: Geschichte des deutschen Zeitungswesens. Leipzig 1900.

Literatur über Ästhetik und ästhetische Theorien.

Ed. v. Hartmann: Die deutsche Ästhetik seit Kant. Berlin 1886.
Helmut Kuhn: Die Vollendung der klassisch deutschen Ästhetik durch Hegel. Berlin 1931.
Robert Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Nürnberg 1892.
Merker-Stammler: Reallexikon. Berlin 1925.
Emil Utitz: Mensch und Kultur. Ästhetik. Berlin 1923.
Fr. Braitmaier: Geschichte der poetischen Theorie und Kritik. Frauenfeld 1888/89.
R. Lehmann: Deutsche Poetik. München 1908.
O. Walzel: Gehalt und Gestalt. Berlin 1923.
— Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.

Literatur über die Aufklärung und den Sturm und Drang.

E. Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung Tübingen 1932.
A. Köster: Das Zeitalter der Aufklärung. Heidelberg 1925.
F. J. Schneider: Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus. Stuttgart 1924.
M. Sommerfeld: Friedr. Nikolai und der Sturm und Drang. Halle 1921.

Literatur über die Klassik.

H. A. Korff: Geist der Goethezeit. 1923.
F. Strich: Klassik und Romantik. München 1928.
O. Walzel: Die deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Wildpark-Potsdam 1927—30.
Nikolai Hartmann: Die Philosophie des deutschen Idealismus. Berlin 1923.

Literatur über Romantik.

R. Haym: Die romantische Schule. Berlin 1928.

Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik, Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1920.

O. Walzel: Deutsche Romantik. Leipzig 1918.

Literatur über das junge Deutschland.

Hugo Bieber: Der Kampf um die Tradition. Stuttgart 1928.

H. v. Kleinmayr: Die Weltanschauung des jungen Deutschland. Wien 1930.

Literatur über das Drama.

Rob. Franz Arnold: Das deutsche Drama. München 1925.

R. Petsch: Lessings Briefwechsel mit Mendelsohn und Nikolai über das Trauerspiel. Leipzig 1910.

— Gehalt und Form: Vom Drama, zur Theorie des Tragischen, Hamburger Texte und Untersuchungen 1925.

— Zur inneren Form des Dramas, Euphorion 1929.

Petersen: Schiller und Shakespeare, Euphorion 1931.

O. Walzel: Vom Wesen des Tragischen, Euphorion 1933, H. I.

— Goethes und Schillers Ästhetik, Jahrbuch der Goethegesellschaft 16.

W. Liepe: Das Religionsproblem im Drama. Halle 1914.

Wendriner: Das romantische Drama. Berlin 1909.

J. Minor: Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt a. M. 1883.

— Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau, Grillparzer Jahrbuch IX.

A. Rosikat: Über das Wesen der Schicksalstragödie, Programm Königsberg 1891/92.

Felix Poppenberg: Zach. Werners Mystik und Romantik in den Söhnen des Thals. Berlin 1893.

Blümner: Über die Idee des Schicksals bei Aischylos. Berlin 1814.

Weidenbach: Aristoteles und die Schicksalstragödie. Bonn 1920.

H. Paulmann: Müllners Schuld und ihre Wirkungen. Münster 1926.

Literatur über den Roman.

H. H. Borcherdt: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Leipzig 1926.

Rich. Du Moulin Eckart: Der historische Roman und seine Entwicklung. Berlin 1905.

Robert Mielke-Homann: Der Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden 1920.

Paula Scheidweiler: Der Roman der deutschen Romantik. Berlin 1916.

Fr. Spielhagen: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.

Sommerfeld: Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung, deutsche Vierteljahrsschrift f. Literatur und Geistesgesch. IV 1926, 459.

Fr. Schlegel: Prosaische Jugendschriften, hrsggb. von Minor. Wien 1882.

Literatur über die Lyrik.

Emil Ermatinger: Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Berlin 1925.

B. Markwardt: Lyrik.

Günther Müller: Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barocks bis zur Gegenwart, 1925.
Philipp Witkop: Das Wesen der Lyrik, Heidelberg. Diss. 1907.
— Die neuer deutsche Lyrik. Berlin 1910.
H. Geiger: Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik Halle, 1905.
— Beiträge zur Ästhetik: R. M. Werner: Lyrik u. Lyriker. Hamburg u. Leipz. 1890.

Einleitung.

Die Allgemeine Literaturzeitung kann auf eine lange,ruhmreiche Tradition zurückblicken. Schütz, Wieland und Bertuch gründeten sie. Mit dem Namen des ersten ist die Zeitung untrennbar verknüpft; Wieland, an dessen Stelle bald Hufeland trat, und Bertuch sind wohl von Bedeutung für sie, treten aber gegenüber Schütz in ihrer Leistung für die Zeitung zurück. Diese und Schütz sind identische Begriffe, vor allem in der Zeit, mit der wir uns befassen wollen.

Christian Gottfried Schütz war das älteste von 8 Kindern des Pfarrers Schütz in Dederstädt und wurde am 19. Mai 1747 geboren. Seine Jugend fiel in eine stürmische Zeit, unter der die Eltern sehr zu leiden hatten. Trotz wirtschaftlicher Not ließen sie nichts an der Erziehung ihres Sohnes fehlen und schickten ihn zur Schule in das Waisenhaus nach Halle. Schon im jugendlichen Alter zeichnete sich Schütz auf allen Gebieten der Schulwissenschaft aus, sodaß er schon sehr früh die Universität in Halle besuchen konnte. Hier führte ihn der Vater einigen Professoren zu, denen er selbst seine Universitätsbildung zu verdanken hatte, und die dem Sohne nun gern ihr Wohlwollen schenkten. Es waren die Professoren Meier und Semler. Meier, ein freimütiger Mann, führte Schütz in die Philosophie ein. Eine entscheidende Bedeutung für seinen ganzen Lebensgang aber hatte der große Führer der deutschen Aufklärungstheologie Semler, dessen eifrigster und treuester Schüler er wurde. Er bewies Schütz sein Interesse über die Zeit der Universitätsjahre hinaus; denn ein Jahr nach der Beendigung des Studiums rief er ihn nach Halle zurück und ernannte ihn zum Inspektor des Theologischen Seminars. Hier sah Schütz seine Aufgabe darin, die antiken Schriftsteller, die Semler sehr schätzte, aber aus Mangel an Zeit nicht selbst sorgfältig bearbeiten konnte, zu interpretieren und so zu einem tiefern Eindringen in ihren Geist anzuleiten. Er hielt wöchentlich fünf bis sechs Vorlesungen und mündliche Übungen darüber ab, die ihn zusammen mit seinen Übersetzungen der „Wolken" des Aristophanes (Halle 1775) und der „Phönizierinnen" des Euripides (ebda. 1772) einen Namen verschafften und ihn gründlich für seine spätere Tätigkeit an der A. L. Z. vorbereiteten. Auch mit den Professoren Nösselt und A. H. Niemeyer, die aus der Schule Semlers hervorgegangen waren, zeigt Schütz um diese Zeit Geistesverwandtschaft; mit diesen beiden, vor allem mit dem letzteren, hat er als Ziel gemein: Erziehung des Menschen zur Sittlichkeit unter harmonischer Herausarbeitung seiner Geistesanlagen auf Grund des Christentums und nach Maßgabe der Vernunft. Auch im Alter nimmt er noch diese Stellung ein, wie seine „theses rationi humanae justam in rerum divinarum cognitione auctoritatem asserendi causa propositae" [1]) beweisen. Nachdem Schütz im Jahre 1775 zum Professor philosophiae extraordinarius und im Jahre 1777 zum Professor ordinarius ernannt worden war, unterzog er sich auf Veranlassung des Ministers von Zedlitz der undankbaren Aufgabe,

[1]) Vgl. Zeitgenossen III, S. 13.

ohne großen Geldaufwand eine Pflanzschule für Schulmänner anzulegen, die aber nicht gedieh und bald nach dem Weggang von Schütz einging. Als 1779 von Jena aus an Schütz der Ruf zum Professor der Poesie und Beredsamkeit erging, gab sich der preußische Minister keine Mühe, ihn zu halten, und so verlor Halle einen namhaften Gelehrten. Für Schütz' Entwicklung dagegen war diese Übersiedlung nach einer Stadt, deren Universität einen ausgezeichneten Rang unter denen des protestantischen Deutschland einnahm, an der Männer wie Griesbach, Ulrich, Eichhorn, Heinrich u. a. wirkten, und die durch die Nähe eines Wieland, Goethe, Herder, Schiller noch mehr Anziehungskraft bot, nur wünschenswert.

In Jena hatte Schütz keine Lust mehr zu seinen philologischen Kollegs und fand daher auch keinen Beifall mit ihnen. Fruchtbringender war um diese Zeit seine Beschäftigung mit den schönen Künsten und speziell mit der Literatur. Er wurde gleich nach seiner Ankunft in Jena Leiter eines Vereins von Studierenden, die Kotzebue zu poetischen Arbeiten zusammengeführt hatte. Hier hat Schütz erstmalig das Amt des Kritikers ausgeübt. Seine literarischen Vorlesungen wurden zu einem gesellschaftlichen Ereignis; der gute Ton verlangte geradezu, sie gehört zu haben. Als Professor der Poesie sah sich Schütz genötigt, auch über Poetik ein Kolleg zu lesen. 1782 kündigt er deshalb an „Gotthold Ephraim Lessings Genie und Schriften in drei akademischen Vorlesungen". Wir stoßen hierin schon auf Ansichten, die später in der A. L. Z. vertreten werden und die noch völlig aufklärerische Ideen enthalten. Mit seinen Zeitgenossen sieht Schütz in der Theorie der Dichtkunst nichts anderes, als eine auf die Dichtkunst angewandte Philosophie, als ein System von Grundsätzen, die der forschende Kenner aus den Werken der Meister abzog und mit der Natur des menschlichen Geistes und Herzens verglich. Wenn eine nahe Beziehung zwischen den Grundfragen der systematischen Philosophie und den Grundfragen der literarischen Kritik von jeher bestanden hatte, so führte die Aufklärung hierin noch einen Schritt weiter. Sie glaubt nicht nur, daß Philosophie und Kritik in ihrer unmittelbaren Wirkung zusammenhängen, sondern sie behauptet für beide eine Einheit des Wesens. Zwischen Kunst und Philosophie wird jetzt eine Zusammengehörigkeit gesucht, wird eine Verwandtschaft behauptet. Aus diesen Anschauungen heraus wird Lessing von Schütz begrüßt als einer, der das Aesthetische in das Licht der reinen Erkenntnis rücken will. Diese Vorlesung hat weniger Bedeutung an sich als für die Charakteristik seiner Stellung zur Kritik. Welche Fähigkeiten in Schütz noch außer den theologischen, philosophischen, ästhetischen lagen, wird uns klar bei Betrachtung seines großen Lebenswerkes, der „Allgemeinen Literatur-Zeitung". Seine Spannkraft und Leistungsfähigkeit wuchs mit der Größe der Aufgaben, die er sich stellte. Die Gründung der A. L. Z. rief alle ihm nur zur Verfügung stehenden Kräfte wach, sowohl die wissenschaftlichen als auch die organisatorischen. Seine Wirksamkeit für die Zeitung stand auf mehreren Gebieten, sodaß man berechtigt ist, sie als sein Werk zu betrachten. Er war ihr Begründer und Herausgeber, Redakteur und Rezensent, und seine Rezensententätigkeit hat nicht zum geringsten Teil ihren Ruhm mitbegründet. Schütz, Bertuch und Wieland riefen die A. L. Z. im Jahre 1785 ins Leben, damit sie als Vertreterin des Fortschrittes Trägerin des lebendigen Geistes der Gegenwart werde, und die Fachgelehrsamkeit mit dem Humanismus der neuen Philologie und dem Idealismus der neuen Philosophie vermittle.

Dem durch den strengen Rationalismus gegangenen Schütz imponierte die Klarheit des Kantischen Systems; die Sicherung der Erkenntnisse durch ihre Begrenzung war ganz nach seinem Sinn. Dadurch, daß er in seiner Zeitung als Erster bewußt und rückhaltslos für Kant eintrat, erreichte er es, daß mit der steigenden Berühmtheit der Kantischen Philosophie auch die A. L. Z. an Bedeutung gewann. Hierbei war es Schütz' klassische Leistung, daß er Kants Idee in solcher Schärfe und unbedingten Treue erfaßte und wiedergab, daß er jede Abweichung davon und jedes Hinausstreben über das Kantsche System, wie es vor allem die Romantiker versuchten, klar erkannte und mit Kantischen Gründen widerlegte. Als Fichte, Schelling und Hegel auf den Plan traten, begann harte Arbeit für ihn, bei der ihn aber eine Schar Gleichgesinnter unterstützte. Scharf hat die Zeitung den Unterschied zwischen Kant und seinen Nachfolgern herausgestellt und bei deren großen Abweichungen voneinander doch nur Kritik an dem geübt, was sie gemeinsam von Kant trennte. Die Zeitung tadelt die konstruktive Methode der neuen Richtung, wodurch diese zum Monismus, zu einer Philosophie des Absoluten geführt wird. Durch die Umwandlung des „transzendentalen" Idealismus in einen „konstruktiven" beraubt die neue Richtung den Idealismus seines wahren Wertes und stempelt ihn zu einer Philosophie, die nur dialektischen Schein zu bieten vermag. In dem philosophischen Kampf gegen die neue Richtung hatte Schütz in Paulus, Gruber [2]), Niethammer [3]), Schulz, Apel, Justi seine tüchtigsten Bundesgenossen. Paulus schreibt im März 1805 an Schütz: „Ich habe inzwischen schon oft gedacht, daß wir gewiß des naturphilosophischen Unsinns unglaublich viel weniger um uns hätten, wenn nur bald anfangs einige recht ins Mark eindringende Rezensionen in der A. L. Z. gegen diese Thorheitsmethode erschienen wären. Ist erst der Teig durchsäuert, so steht es lange an, bis die träge Masse des Publikums sich wieder reinigt" [4]). Und Gruber freut sich, einen Beitrag liefern zu können, der die Wirkung einer Mine haben soll: „Ich schmeichle mir, daß die nächste Lieferung, welche die Ansichten der Schlegel-Schellingschen Periode umfassen soll, nicht ohne einige Sensationen bleiben wird, ungeachtet meine Darstellung ganz so ruhig bleibt, wie bisher. Nur am Ende erst will ich die große Mine springen lassen, welche ich, wie Ihnen der Anfang leicht verraten wird, gelegt habe. Übrigens ist mein Plan so angelegt, daß diese Collectiv-Rezension zugleich eine Übersicht der Philosophie des Schönen und der Theorie der Kunst gewähren soll, sodaß sie jedem, der sich künftig in diesem Gebiet orientieren will, zum Leitfaden dienen kann" [5]).

Schütz als philosophischer Rezensent war tonangebend und maßgebend für das Heer von Mitarbeitern. Sein Einfluß auf die Zeitung wuchs noch, als er ihr Redakteur wurde, da diesem die Geschäftsordnung des Blattes weitgehende Vollmachten einräumte. Diese setzte fest: „Der Redakteur oder Vorsteher der sämtlichen Geschäfte der Expedition dirigiert den ganzen Mechanismus derselben und sorgt für die constitutionsmäßige Redaktion und Fortgang und Erhaltung der allgemeinen Literatur-Zeitung" [6]). Damit wurde an den Redakteur die Forderung gestellt, „die Korrespondenz mit der Sozietät und den Re-

---

[2]) Christian Gottfr. Schütz, Darstellung seines Lebens, Bd. II.
[3]) S. 467.
[4]) S. 308.
[5]) Bd. I, S. 154.
[6]) Acta Domestica.

zensenten zu führen, die Rezensionen an die Rezensenten zu verteilen, die Rezensionen und das Manuskript für die Druckerei zu redigieren, die Anstellung neuer Rezensenten zu besorgen." Mit diesen Befugnissen tat sich für Schütz ein ungeheuer weites, verantwortungsvolles Arbeitsfeld auf. Daß er eine gesellige Natur war, half ihm bei der schwierigen Aufgabe, Mitarbeiter zu gewinnen. Er scheute sich nicht, die Großen seiner Zeit um Kritiken für die A. L. Z. zu bitten. Wieland, Schiller, Goethe, auch Fichte, W. v. Humboldt, Paulus, Reinhold erklärten sich bereit, Beiträge zu liefern. Es war äußerst fruchtbringend, daß Schütz mit den meisten seiner Mitarbeiter persönlichen Umgang pflegen konnte. Mit Wieland verband ihn ein sehr freundschaftliches Verhältnis, das, obgleich vorübergehend getrübt, bis zum Tode des Dichters bestand. Herder, Goethe und Schiller bewiesen Schütz hohe Achtung. Schiller stand während der Zeit seines Aufenthaltes in Jena in enger Verbindung mit dem Redakteur der A. L. Z. Auch mit Fichte und Reinhold, zwar nur anfänglich, mit Paulus und W. v. Humboldt lebte dieser in gutem Einvernehmen. Hufeland, der zweite Redakteur, mit dem er das Haus teilte, und Griesbach, sein Schwager, zählten zu seinem engsten Umgang. Er verstand es auf seine Art, die literarischen Kräfte in seinem Hause zu sammeln. Es stand allen denen offen, die Literatur und Wissenschaft zu fördern wußten, und war zu einem Mittelpunkt bedeutender Menschen geworden, wo der Verkehr nicht immer nur höhenluftartige Geistreichigkeit atmete, wie etwa im Schlegelschen Haus, das 1802 eine Nebenbuhlerschaft geltend machte, höhere Ansprüche erhob und sich durch eine gewisse Sprödigkeit auszeichnete. Das freundschaftliche Verhältnis zu ihrem Redakteur suchten die Mitarbeiter oft zu ihren eigenen Gunsten auszunutzen. Schiller machte die Zeitung vollends zum Moniteur des klassischen Idealismus und wußte Schütz zu einem Vertrag über die Horen zu bewegen. Schiller war es schließlich auch, der neben Huber und Hoven der A. L. Z. A. W. Schlegel als Mitarbeiter empfahl. Sein Wunsch war Befehl für die A. L. Z., und schnell wurde A. W. Schlegel als literarischer Rezensent für das Blatt gewonnen. Die Zeitung fuhr gut mit ihm, bis 1796 Friedrich Schlegel nach Jena kam, der sich, nachdem er das gute Einvernehmen zwischen A. W. Schlegel und Schiller zerstört hatte, nun auch in die Rezensionsangelegenheiten seines Bruders mischte. Er veranlaßte diesen, kühner vorzugehen, den klassischen Standpunkt zu verlassen und in der A. L. Z. für eine neue Richtung Propagande zu machen. Dadurch geriet die Kritik in ein Fahrwasser, das Schütz bei seiner rationalistisch-klassischen Einstellung nicht mehr billigen konnte. Er suchte Schlegel etwas zurückzuhalten, gab ihm nicht mehr die Aufträge, die dieser erledigen wollte, erfüllte ihm auch nicht die Bitte, die Rezension seines Shakespeare Tieck zuzuweisen, denn leise Anfeindungen hatte inzwischen die A. L. Z. schon durch das Athenäum erfahren, zu dem Friedrich Schlegel seinen Bruder mit dem Winke ermuntert hatte: „Ein anderer großer Vorteil dieses Unternehmens würde wohl sein, daß wir uns eine große Autorität in der Kritik machen, hinreichend, um nach 5—10 Jahren kritische Diktatoren in Deutschland zu sein, die A. L. Z. zugrunde zu richten und eine kritische Zeitschrift zu geben, die keinen anderen Zweck hätte, als Kritik" [7]).

Im Jahre 1797 kam es zu einem offenen Bruch zwischen Schütz und A. W. Schlegel und im Gefolge davon mit der ganzen romantischen Richtung. Es hatte Schützens Redakteurhand gefallen, Schlegels Rezen-

[7]) Haym, Romantische Schule, S. 314.

sionen über Herders „Terpsichore" zu ändern und zu kürzen, da ihm manches in der Besprechung zu „pretiös" klang. Ärgerlich antwortete Schlegel mit einem Ausfall über die Handhabung der Kritik: „Ich kann mich unmöglich überreden, daß die Art, wie leider so viele Rezensionen geschrieben sind, nämlich dürftig und trocken, ein allgemeines Gesetz für sie abgeben könne und glaube, man müsse überall, wo der Gegenstand es fordert, kräftig, blühend und mit Wärme schreiben" [8]). Diese scharfe Entgegnung reicht aber noch lange nicht an die Gehässigkeit heran, mit der man die A. L. Z. und vor allem Schütz überschüttete, als diese die „Vertrauten Briefe von Adelheid B. an ihre Freundin Julie S." von Nikolai als ein Werk von Witz und Laune pries, während die Romantiker darin einige Anzüglichkeiten gegen das Athenäum zu finden glaubten. Jetzt sagte sich Schlegel von der A. L. Z. grollend los. Er motivierte seinen Rücktritt mit dem heruntergekommenen Geist des Institutes und insbesondere mit den Rücksichten und Absichten, von denen die Redaktion unverkennbar geleitet werde. Schütz verwahrte sich gegen solche Anmaßungen in einem Antwortschreiben, das durchaus noch den guten Ton beachtete. Schlegels Bruch mit der A. L. Z. war für die Romantik das Aufbruchzeichen, gegen die A. L. Z. vorzugehen, die durch sie nun als ein fortschritthinderndes Organ vernichtet werden sollte. Für Schelling war jetzt die Gelegenheit gekommen, seinem Ärger über zwei Rezensionen seiner „Ideen zu einer Philosophie der Natur" und über das nachlässige Benehmen der A. L. Z. ihm gegenüber offen Luft zu machen. In der „Zeitschrift für spekulative Physik" schlug er gegen das Blatt los. Er sprach als Vertreter des neuen, durch den Bund mit der Poesie und Kunst charakterisierten wissenschaftlichen Geistes, gegen den die Literaturzeitung den Hauptsitz des Widerstandes bildete. Er erklärte schmähend die Literatur-Zeitung für das zurückgebliebenste, verrottetste Institut, für eine Herberge aller niedrigen Tendenzen und Leidenschaften, für einen von Pöbeleien, von Gemeinheit und Schlechtigkeit wimmelnden Abgrund. Schütz, aufs äußerste gereizt durch die neuen Angriffe in der 1802 erschienenen „Neuen Zeitschrift für spekulative Physik", in der ihm und seinen Mitarbeitern Bestialität vorgeworfen wurde, ergriff nun seinerseits die Gelegenheit zu einem mehr treffenden als fairen Schlag. Er wärmte in der A. L. Z. das Gerücht auf, daß Schelling durch seine Kurpfuscherei nach naturphilosophischer Methode den Tod seiner Stieftochter Auguste Böhmer verschuldet habe. Diese Kränkung verschmerzte der Philosoph schwer.

Waren die Gebrüder Schlegel und Schelling die erklärtesten und bittersten Feinde von Schütz und der A. L. Z., so waren Fichte und Schleiermacher nicht weniger über das Blatt verstimmt. Schleiermacher hätte wohl Lust gehabt, „den Schütz ganz grausam zu decken", behielt aber seine Pfeile im Köcher. Fichte war schon sehr früh gegen das Institut eingenommen. Als seine „Kritik aller Offenbarung" anonym erschien und die A. L. Z. sie für ein Werk Kants hielt, lobte man sie überaus, als aber der Verfasser bekannt wurde, nahm man ziemlich viel von dem Lob zurück. Den Ausschlag aber für Fichtes feindliche Haltung gegen die A. L. Z. gab das Benehmen ihrer Mitarbeiter im Atheismusstreit. Steffens berichtet uns, daß Justizrat Hufeland eine Bittschrift für Fichte verfassen ließ, die diesen mehr anklagte, als entschuldigte [9]): Als das Verhalten der Weimarischen Regierung Fichte

---

[8]) A. W. Schlegels Werke, Bd. X S. 409, hersgeg. v. Böcking.
[9]) J. G. Fichtes Leben und literarischer Briefwechsel, S. 308.

gegenüber von einem Mitarbeiter der A. L. Z. verteidigt wird, ereifert sich Fichte gegen diesen: „Ebensowenig kann ich mich über die Anzeige in der Literatur-Zeitung ärgern. Es ist freilich von dem . . . . . schlecht . . . . . was hat denn dieser Schwachkopf nötig, Voigt und die Weimarische Regierung zu verteidigen? Haben denn diese ihn zu ihrem Advokaten bestellt?" [10]) Auf die Bemerkung seiner Frau, daß Hufeland ausnehmend freundlich zu ihr sei, sich mit Schelling und den Schlegels verfeindet habe, antwortet ihr Fichte mit eindeutiger Stellungnahme am 5. November 1799: „. . . Den Grund der Zänkerei Schellings mit Hufeland weiß ich wohl. Schelling hat ganz recht" [11]). Am 19. November 99: „. . . Es kann sein, daß Hufeland mich an der Spitze der neueren Streitigkeiten gegen die Literatur-Zeitung vermutet und daß sein Guttun eben die Absicht hat, mich in dieser Sache entweder zu neutralisieren, oder gar für sich zu gewinnen. Dies wird sich aber näher ergeben, wenn ich komme. Ich werde mich vor der Hand in diesen Sachen, in welchen ich allerdings längst eine Partei ergriffen habe, äußerlich sehr ruhig verhalten, damit ich sehe, wo es hinaus will" [12]). Das romantische Lager stand also geschlossen gegen die Zeitung mit ihren Philosophen, Theologen und Literaten.

Je mehr Sympthien Goethe für die neue Richtung zeigte, desto zurückhaltender wurde die Zeitung auch ihm gegenüber. Als er der A. L. Z. in dieser Zeit die Rezension eines in die Naturwissenschaft einschlagenden Werkes antrug, erbat sich Schütz dagegen lieber Rezensionen über ästhetische Werke, und diese Antwort befremdete Goethe in hohem Maße. So war der Bruch mit ihm schon da, ehe überhaupt das literarische Unternehmen die Absicht kundgetan hatte, nach Halle überzusiedeln. Selbst Schiller, dem die Zeitung bis zu ihrem letzten Atemzuge treu blieb, zog sich von ihr zurück, nachdem er erkannt hatte, daß das Jenaer Journal, gleich den anderen, dem großen Publikum diente, daß es nicht mehr, wie ehedem, die Verkünderin neuer hoher Gedanken war. Später schalt auch er wie Goethe die A. L. Z. eine „Fabrik des alten literarischen Zahnpulvers" [13]). Diese unangenehmen Verhältnisse, wie dann auch die Krise, die 1803 die Universität Jena bedrohte, mögen dazu beigetragen haben, daß Schütz den Plan einer Verlegung der Zeitung an einen anderen Platz ins Auge faßte. Infolge der Uneinigkeit unter den Professoren entschlossen sich mehrere bedeutende Gelehrte, darunter Fichte, Schelling und Loder, Jena zu verlassen. Das Fortbestehen der Universität schien gefährdet und damit, so schien es Bertuch, auch das Gedeihen der A. L. Z. Es ist ein Beweis für die Bedeutung der Zeitung und ihre Beliebtheit beim Publikum, daß sie von mehreren Seiten zugleich begehrt wurde. Würzburg und Halle stritten sich um den Ruhm, sie zu erwerben. Da Halle das finanziell günstigste und auch ehrenvollste Angebot machte, entschlossen sich Bertuch und Schütz, dorthin überzusiedeln, nachdem gleichzeitig auch von Halle an Schütz der Ruf als Professor der Literaturgeschichte ergangen war, Ersch, der Mitarbeiter Schützes, zum Professor der Statistik und Geographie berufen und Karl Julius Schütz zum a. o. Professor der Philosophie befördert war. Von Beyme, der das Vertrauen des Königs zu der Zeit genoß, äußerte sich zu Steffens über die A. L. Z.: — und damit haben wir gleich eine öffentliche, maßgebende Meinung

[10]) Ebenda.
[11]) S. 319.
[12]) S. 331.
[13]) Walter Schönfuß: Das erste Jahrzehnt der A.L.Z. S. 75.

über die Zeitung —: „Über den Wert des Institutes will ich kein Urteil fällen. Eine Menge berühmter Gelehrten in allen Fächern sind als Rezensenten Mitarbeiter und ein wissenschaftliches Tribunal, dessen Mitglieder in ganz Deutschland verstreut sind und welches noch immer große Bedeutung hat, erhält seinen Wohnsitz in Halle und wird das Ansehen der Universität heben" [14]). Leicht wurde Schütz die Übersiedlung nach Halle nicht gemacht, denn da Goethe in Jena eine neue Literaturzeitung ins Leben rief, die sich durch den gleichen Titel wie die alte von Schütz geleitete, den Anschein geben wollte, als sei sie die wahre Fortsetzung der alten, mußte man sich in Halle doppelt anstrengen, um für die Zeitung die Anerkennung als echte Fortsetzung der alten zu erhalten, und zum anderen, um die Leistung der neuen, von Goethe begründeten zu übertreffen, für die bereits Schiller, Meyer, Voß, Zelter, Falk, Riemer, Voigt zur Mitarbeit gewonnen waren und für die Wolff, Fichte, Genelli, Schleiermacher, J. v. Müller, Genz, A. v. Humboldt, Fernow, Niethammer ihre Mitwirkung in Aussicht gestellt hatten. Es wurde nun der von Schütz herausgegebenen der Name, den sie schon in der Jenaer Zeit trug, zugestanden, die neugegründete aber, die von dem früheren Mitarbeiter Schützens, Eichstädt, geleitet wurde, hatte den Titel „Jenaer Literaturzeitung" zu führen. Merklichen Schaden jedoch fügte die Jenaer Zeitung der Halleschen nicht zu. Am 26. Februar schreibt Eichstädt an Goethe: „Es ist gar keinem Zweifel unterworfen, daß unsere Zeitung der Halleschen an innerem Gehalt der Rezensionen weit überlegen ist, gleichwohl soll die letzte jetzt häfiger gekauft werden als jemals. Das deutsche Publikum will gestoßen sein" [15]). Und hören wir die Herausgeber selber. Bertuch schrieb am 1. November 1804 an Böttiger: „Mit unserer A. L. Z. geht's sehr gut. Wir sind wieder auf 2650 Ex. Debit, und also nur etwa um 100 gegen vor. Jahr — das stärkste von allen — gesunken" [16]). Am 26. Januar 1805 wieder ein günstiges Urteil über das Gedeihen der Zeitung: „Mit der Hall. A. L. Z. geht alles seinen guten Gang, und wie mir's scheint, sogar crescendo fort; die Jenai. A. L. Z. aber läßt sichtbar die Flügel hängen, obgleich Voß und Wolff sie gern mit bissigen Ausfällen noch interessant machen möchten. Eichstädt hat sich als Narr und Schiefkopf mit aller Welt brouilliert und es soll, wie ich höre, schon vom ersten Jahre ein derbes Defizit gegeben haben" [17]).

Was Halle für die innere Entwicklung der A. L. Z. bedeutete, wird klar mit der Beantwortung der Frage, was es für Schütz bedeutet. Gleichsam symbolisch ist der Einzug der A. L. Z. in das Semlersche Haus. Die Übersiedlung nach Halle an sich zeigte, wenn auch ungewollt, ein Zurück zum Geist des 18. Jahrhunderts an, war gleich von vornherein ein scharfes Abwenden von allem romantisch Modernen. Der persönliche Krieg hatte aufgehört, und nun begann der sachliche Kampf gegen die moderne Kunstanschauung mit ästhetischen oder weltanschaulichen Begründungen. War Schütz in Jena in den Geist der Klassik eingedrungen durch die unmittelbare Berührung mit ihren Vertretern, so verblaßte allmählich durch die Entfernung und Entfremdung von Jena diese Einwirkung und in Halle ist Schütz wieder offen für die Ideen des Rationalismus, der hier, als in seiner Hochburg, während der Zeit der aufblühenden Romantik noch bei dem weitaus größten Teil

[14]) Steffensi: Was ich erlebte, S. 113.
[15]) Feldmann: Fr. Justin Bertuch, S. 91.
[16]) Feldmann: Fr. Justin Bertuch, S. 91.
[17]) Ebenda.

der Professoren wirksam war. War der Grund seiner Übersiedlung nach Halle Flucht vor den Romantikern, so kam aber Schütz vom Regen in die Traufe. Denn das Haus Reichardt bereitete diesen eine Freistätte, die nur allzugern aufgesucht wurde. Von Schütz aber wurde dieses Haus instinktiv gehaßt. Er gießt über Reichardt persönlich in den Briefen an Bertuch allen Spott aus, karikiert ihn und schilt ihn einen „eitlen Gecken und Narren". Wenn man einmal die Art, wie Schütz Geselligkeit in seinem Haus pflegte, mit der großzügigen, geistreichen und weltmännnischen Art der Männer in Giebichenstein vergleicht, wird der unüberbrückbare Gegensatz zweier völlig verschieden gerichteten Lebenseinstellungen deutlich. Schütz liebte es, auf dem Balkon mit einem kleinen Kreise gemütlich zusammenzusitzen, in artigem Tone den Damen Komplimente zu machen, ab und zu sie ein wenig zum Erröten zu bringen, Anekdoten zu erzählen und dabei auch materiellen Genüssen gehörig zuzusprechen. Er wußte einen guten Tropfen zu schätzen und bot genießerisch in dieser Beziehung seinen Gästen das Beste. Erinnert uns diese Art nicht an die Tage der Gotter, Uz und Wieland? Der Freundeskreis Schützens in Halle beschränkte sich auf die alten Vertrauten Voigtel, Maaß, Knapp, Niemeyer, die ihre Ausbildung in Nösselts und Semlers Schule genossen hatten und jetzt Anhänger Kants waren. Unter diesen stand er mit seiner Ansicht über die Romantiker nicht allein, Maaß, Tieftrunk, Jakob und Hoffbauer lagen in offener Fehde mit Steffens, den Niemeyer und Maaß sogar in ihren Vorlesungen öffentlich angriffen. Dieser Kreis also hatte nach seinem Ermessen einen brauchbaren Standpunkt und vernünftige Ansichten, sodaß er aus ihm gelegentlich Mitarbeiter für seine A. L. Z. wählte.

Die so hoffnungsvollen Ansätze zur Entwicklung der A. L. Z. in Halle wurden durch den Krieg fast vernichtet. 1806 drangen die Franzosen in Halle ein und plünderten schonungslos Schütz' Haus. Einen größeren Schreck verursachten sie ihm mit der Aufhebung der Universität, wodurch sein wissenschaftlicher Kreis zerstört wurde. Auch der A. L. Z. schadeten die unruhigen Zeiten sehr. Die Auflage war bereits 1805 auf 2500, Ende 1806 auf 2300, Sommer 1808 gar auf 1500 Exemplare gesunken. Im Jahre 1808 bestätigte der König von Westfalen die Universität Halle. Da einige Professoren sich inzwischen von hier entfernt hatten, wurde Schütz, der freilich mit der A. L. Z. nicht so leicht auswandern konnte, an Wolfs Stelle zum Professor der alten Literatur und Beredsamkeit und zum Direktor des philologischen Seminars ernannt. Die allgemeine Not des Buchhandels in jener sturmvollen Zeit schädigte auch die A. L. Z., die durch die Beschränkungen infolge der politischen Lage in viele Gegenden des Landes nicht gelangen konnte, in andere nicht eingeführt werden durfte. Bertuch verlor unter diesen drückenden Verhältnissen den Mut, gab Schütz einen großen Teil der Schuld am geschäftlichen Niedergang und warf ihm „schlechte, nachlässige, schludrige und willkürliche Verwaltung der ganzen Expedition und des Kassenwesens"vor. Im Jahre 1808 trat Bertuch von dem Unternehmen zurück. Von da an gab Schütz die A. L. Z. allein heraus, und zu der Sorge um seine eigene politische Sicherheit kamen nun auch die Sorgen, die ihm die große, jetzt auf ihm allein ruhende finanzielle Belastung schuf. Seine Umsicht und dann die Achtung, in welcher er nicht bloß bei den damaligen Studiendirektoren in Kassel, sondern auch bei den französischen Ministern stand, halfen ihm glücklich über alles Mißtrauen hinweg, das sich in politischer Hinsicht gegen ihn erhob. Außerdem kam er mit der westfälischen Regierung in keine Berührung,

er erhielt nichts von ihr, forderte aber auch nichts, und suchte nur durch literarische Tätigkeit den Verlust zu ersetzen, den er durch die Ungunst der Zeit erlitt. Als die Universität Halle wieder unter preußische Regierung zurückkehrte, sah er ruhigeren Tagen entgegen. Seine Ausdauer und sein Mut, die er bei der Erhaltung der A. L. Z. zeigte, fanden allmählich Belohnung, als ihm im Jahre 1817 eine Gehaltszulage von 200 rthlr. gewährt, er zum Mitglied der wissenschaftlichen Prüfungskommission ernannt wurde und den Hofrat Seidler als Condirektor des philologischen Seminars zu seiner Unterstützung erhielt. Im Jahre 1821 hatte er mit dem Buchhändlergeschäft der Zeitung neue Sorgen und Arbeit übernommen. 1824 entschließt er sich, das Verlagsrecht des Blattes an die Firma Schwetschke und Sohn zu verkaufen. Im Januar 1828 entriß ihm der Tod seinen vieljährigen treuen Gehilfen Ersch, und in der Erkenntnis, daß der Greis nicht vermag, was selbst der kräftige Mann nicht allein leisten konnte, wählte er unter seinen Kollegen sich neue Gehilfen aus. So erscheinen auf dem Titelblatt von 1828 als Herausgeber die Namen: Schütz, in Verbindung mit Blume, D. H. Friedländer, W. Gesenius, J. G. Gruber, L. F. Kaemtz, G. Reisig, T. G. Voigtel, J. A. L. Wegschneider, alles Professoren an der Universität Halle. Schütz, dem dadurch die Zügel teilweise aus der Hand genommen wurden, freute sich neidlos bei dem Gedanken, das Institut, dessen Begründer er gewesen, das sein ausdauernder Mut in der ungünstigsten Zeit nicht ohne Opfer vor dem Untergang gerettet hatte, durch welche er so kräftig auf sein Jahrhundert gewirkt hatte, neu aufblühen und der Universität Halle erhalten zu sehen. Er konnte sich mit einer wahrhaft liebenden Sehnsucht in die Idee einer Jubelfeier seines Blattes verlieren. Zwölf Tage vor seinem 85. Geburtstage starb er am 7. Mai 1832. Nur wenige Tage vorher war er erkrankt und hatte diese Zeit unter ununterbrochenen Phantasien zugebracht, die sich alle auf die von ihm so sehnlich herbeigewünschte Jubelfeier der A. L. Z. bezogen. Mit dem Gedanken an sie schied er vom Leben.

Von Schütz'geistigen Mitarbeitern, deren Zahl sich auf 1500 beläuft, hielten ihm die meisten auch nach der Übersiedlung der Zeitung von Jena die Treue und wurden im Rezensentendienst für die A. L. Z. alt. Das war natürlich von Einfluß für den Geist des Blattes, der dadurch an Frische und Jugendlichkeit einbüßte, das hinderte aber auch die Aufnahmebereitschaft der Zeitung für neue Ideen. 1805 rezensieren Conz, Justi, Rochlitz, Jakobs, Gruber in den schönen Wissenschaften und Krug, Voigtel, Eberhard, Frieß, Loder in der Philosophie. Der einheitliche Ton, der in der Zeitung herrscht, erklärt sich daraus, daß die meisten Mitarbeiter noch durch die Schule des Rationalismus gegangen und erst von da aus zur Klassik gekommen sind, wie eben Schütz selber.

Einen ehrenden Platz in der Geschichte der A. L. Z. nimmt P a u l u s ein. Sein Ziel war, die Herrschaft der Vernunft, des Lichts und des Rechts in allen Zweigen des Wissens zu erringen, mit denen er sich beschäftigte. Er war in allen Wissenschaften, die er trieb, Rationalist, das heißt, ein Gelehrter, der nirgends ein anderes Prinzip als das der freien Vernunftforschung dem blinden Autoritätsglauben gegenüber gelten ließ, für den in allen Gegenständen des Wissens die Behauptungen nur so viel galten, als die Gründe, die man für sie anführte. Schon am 29. Juni des Jahres 1789, nachdem Paulus kaum 14 Tage seine Vorlesungen in Jena eröffnet hatte, wurde er von Bertuch, Schütz und Hufeland beauftragt, in dem Fache der orientalischen Literatur und Exegese die Rezensionen zu liefern. Wenige der damaligen

Theologen haben den Geist der kantischen Philosophie mehr in sich aufgenommen und auf die Gottesgelehrtheit freimütiger angewendet als Paulus. So konnte er auch in dem Kampf gegen die Naturphilosophie die Waffen ergreifen, deren Hauptvertreter, Schelling, in Würzburg sogar sein Hausgenosse war. Die Treue bewies Paulus der A. L. Z., als ihm das Konkurrenzunternehmen in Jena das verlockende Angebot machte, ihr Redakteur zu werden. Er lehnte es ab mit dem Hinweis darauf, daß er der alten Zeitung zu viel Dank schuldig sei, als daß er an einer Antagonistin von ihr Anteil nehmen könnte.

Mehr noch als Schütz selbst gehörte Reberg[18]) mit seiner Denkweise der aufklärerischen Richtung an. In der Philosophie begann er mit Leibniz und endete er bei Kant. In der Literatur nahm er Lichtenbergs Partei gegen Klopstock. Ihm gebührt vor allem hier ein Platz, weil er, ein eifriger Bekämpfer der neuen Richtung der Literatur, auch Stellung zu dem Problem ihrer Kritik genommen hat. Er kann die von Schlegel neu angeregte Richtung der Kritik nicht verstehen oder gar anwenden. Seine Meinung geht dahin, daß die Denkart, die alles erklärt, statt es zu beurteilen, weichlich ist. Der Kritik ist nicht mit ängstlichen Männern gedient, sondern nur mit solchen, deren ernster und starker Sinn den Mut zur Gerechtigkeit aufbringt. Mit sittlicher Strenge geht er an die Beurteilung von Dichtwerken. Die Verbannung aller moralischen Rücksichten aus dem ästhetischen Urteil, wie sie Goethe in der Anmerkung zu Diderots „Rameaus Neffe" vertritt, würdigt nach seiner Meinung die schönen Künste zu lediglich dem Zeitvertreib dienenden Gaukelspielen herab. Nach diesem Gesichtspunkt urteilt er über Goethes Werke. Der A. L. Z. liefert er antiromantische Rezensionen. Vor allem ist er ein Feind der Gebrüder Schlegel, wie aus seiner Rezension „Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide"[19]) hervorgeht. An Schütz schreibt er 1808: „Unterdessen . . . . . erhalten Sie hier eine andere Rezension, hochgeehrtester Hofrat, worin ich den ästhetischen Unsinn angegriffen habe, der seit einiger Zeit so geflissentlich verbreitet wird, und in der Jenaischen A. L. Z. nur zu sehr favorisiert wird"[20]).

Auf dem Bildungsgang von Jakobs, einem rührigen Mitarbeiter von Schütz, hatte dieser schon als Universitätsprofessor in Jena Einfluß gehabt. Jakobs hatte dort anfänglich das theologische Studium ergriffen, wobei die exegetischen Vorlesungen des berühmten Griesbach dahin wirkten, daß die in ihm liegenden Gaben des Kritikers geweckt wurden und es ihn mehr zum philologischen Studium hinzog. Bei Schütz hörte er daher philologische Kollegs. Was Jakobs in seinem Leben zutiefst bewegte, was das Ziel seines Lehrens und Kritisierens war, erfahren wir aus der Antrittsrede, mit der er 1807 seine Tätigkeit am Lyzeum in München eröffnete. Hierin entwickelt er seine idealen Anschauungen von der wahren Bedeutung und dem unvergleichlichen Wert der Humanitätsbildung. Seine klassische Einstellung verrät sich darin, daß er diese Humanität speziell bei den Griechen findet, deren auf echter Religiosität und Tugend ruhenden Grundcharakter er für die Quelle hält all ihres bewunderungswürdigen Schaffens im Staatsleben, in Wissenschaft und Kunst. Einen Dienst an der Humanität glaubte Jakobs auch durch seine Erzählungen zu leisten; mit allen verfolgte er den gleichen Zweck: Die Heiligkeit der Sitten und das Sittliche

[18]) A.D.D. XXVII, S. 579.
[19]) 30. März Nr. 94, S. 745. 1805.
[20]) Schütz, Darstellung seines Lebens, S. 377, Bd. II.

der Religion in mannigfaltige Formen zu kleiden. Für eine solche moralische Natur kann die Kunst nur Bedeutung haben, wenn sie sich in den Dienst der Sittlichkeit stellt. Obwohl Jakobs stark aufklärerische Ansichten vertritt und bei seiner ganzen Lebensanschauung nicht fähig ist, in den Geist wahrer Klassik einzudringen, schätzt ihn Schütz sehr und nicht nur als einen vortrefflichen charaktervollen Menschen, sondern gerade auch als Rezensenten. Als er sich weigert, eine Rezension über Beckers Erholungen zu liefern, beeilt sich Schütz zu versichern: „Beckers Erholungen schicken Sie ja gleich zurück. Mag sich ein anderer daran erholen, dessen Kräfte weniger Erholung verdienen" [21]).

Wenn für Jakobs die Humanität Ausdruck seiner ganzen Lebenshaltung war, so gilt dasselbe für einen weiteren langjährigen, fleißigen und geschätzten Kritiker der A. L. Z., für Gruber. Sein Bildungsgang war dem der anderen Rezensenten der Zeitung ähnlich. Auf der Universität widmete er sich dem klassischen Studium und der Philosophie, auch an theologischen Studien fand er Gefallen. Bei Heydenreich, der neben Moralphilosophie und Vernunftrecht auch Ästhetik las, holte er sich sein ästhetisches Rüstzeug. Nach schnell beendigtem Universitätsstudium führte er ein Literatenleben. Mit populär wissenschaftlichen Schriften wie „Mimer, Anleitung für deutsche Jünglinge von 10—15 Jahren, vernünftig und gut zu werden" oder „Lehre von der Glückseligkeit des Menschen und Vorbereitungskenntnisse zu einem richtigen Nachdenken über Gott, Natur und Menschenleben" verdiente er kärglich sein Brot. Daneben ließ er zahlreiche Romane in die Welt gehen, deren Art allein schon die Titel verraten: „Hofkabale und Mädchenlist", „Susanne, eine Geschichte der Vorwelt", „Herr Werther siebenmal auf Freiersfüßen, siebenmal Bräutigam und doch keine Frau". 1803 habilitierte sich Gruber in Jena mit der Verteidigung seiner Inauguralschrift „Aesthetica philosophiae pars." Er hielt Vorlesungen über Philosophie und Ästhetik. Mit den Großen seiner Zeit kam er 1805 durch Übersiedlung nach Weimar zusammen. Hier pflegte er Umgang mit Herder und gewann besonders viel Anregung durch den Verkehr mit Wieland. Um diese Zeit beginnt seine Wirksamkeit für die A. L. Z. Daneben arbeitet er an einer Biographie Franz von Sonnenbergs. „Das Wörterbuch zum Beruf der Ästhetik" stellt er zusammen unter Beachtung der Ergebnisse von Kants „Kritik der Urteilskraft". Nach langen Jahren unabhängigen Literatenlebens, in denen oft Sorge und Not bei ihm eingekehrt waren, die Schütz als väterlicher Freund durch tatkräftige Hilfe zu zerstreuen suchte, erhielt er 1811 die Professur für historische Hilfswissenschaft in Wittenberg. Hier las er Allgemeine Literaturgeschichte, Mythologie und „Über indisches Altertum". Durch die Zusammenlegung der beiden Universitäten Wittenberg und Halle kam Gruber nach Halle. Seine Beschäftigung in dieser Zeit galt der Biographie Wielands. Dieser hatte Gruber Mitteilung über sein Leben gemacht und ihm im persönlichen Verkehr über jede Frage Aufschluß gegeben. Ebenso intensiv wie mit der Biographie beschäftigt sich Gruber aber auch mit Wielands Schriften. Umfangreiche Rezensionen darüber sind aus seiner Feder geflossen. Seine Vorlesungen in Halle erstreckten sich auf Anthropologie, Geschichte der Philosophie, Ästhetik, außerdem las er einige literarhistorische Publica. Seine Arbeit für die A. L. Z., für die er die Philosophie und Belletristik besorgte, und an deren Redaktion er seit 1828 teilnahm, war neben seiner Tätigkeit für die allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste derartig

[21]) Ebenda Bd. I. S. 264.

groß, daß er zu eigenen, umfassenderen Arbeiten nicht mehr kam. Seine Dankbarkeit Schütz gegenüber zu beweisen hatte er zweimal öffentlich Gelegenheit. Es war eine besondere Ehre für ihn, diesem zum 50jährigen Doktorjubiläum das Glückwunschschreiben des Königlichen Ministeriums überbringen zu können. In der A. L. Z. setzte er ihm zum 50jährigen Bestehen der Zeitung ein ehrenvolles Denkmal.

Die Grundzüge von Grubers Wesen waren Heiterkeit und Ruhe. Jedermann fand bei ihm freundliche Aufnahme, besonders den Studierenden war er ein liebevoll ratender Vater. Er war nachsichtig gegen fremde Meinungen, duldsam gegen Verunglimpfungen, versöhnlich bei Beschuldigungen. Er war ein wahrhaft humaner Mann, in dem sich die Kalokagathie der Griechen verkörpert hatte.

Rückschauend läßt sich feststellen, daß die Mitarbeiter der A. L. Z. einen ungefähr gleichen Bildungsgang durchgemacht haben. Die Charakteranlage ist ebenfalls bei Allen übereinstimmend; Heiterkeit, Freundlichkeit, Milde, und eine gewisse Enge in sittlichen Dingen sind ihnen eigentümlich. Ihre einheitliche Bildung und Anlage ist der Grund für den einheitlichen Ton in der A. L. Z. Verständlich wird durch das Lebensbild der Rezensenten, daß ihre Kampfesweise sich stets in den Bahnen des guten Tones bewegt, der für jede Rezension zur Bedingung gemacht wurde. Die Unternehmer der A. L. Z. versprachen bei aller Freimütigkeit, weder durch allzu weiche Töne der Schmeichelei noch durch allzu harte Grobheit, den Leser zu verstimmen. Dieses Gebot zu befolgen, fiel den genannten Mitarbeitern nicht schwer. Nur darf uns der verhältnismäßig vornehme Ton der Zeitung, der so wohltuend absticht von dem bissigen Nicolais in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" oder Kotzebues im „Freimütigen", nicht zu der Annahme verleiten, daß die A. L. Z. ausgleichend vermitteln wollte, wie es zeitgenössische Kritiker von der Zeitung behaupteten. Bei aller Würde der Auseinandersetzung zeigt die sachliche Schärfe der Rezensionen doch die unbedingte Gegnerschaft der Zeitung gegen die neu erstehenden Ideale der Romantik, im Verhältnis zu denen sie einen rationalistisch-klassischen Standpunkt vertritt. Die Zeitung war in die Kampfstellung gedrängt worden, und der Ton ist nur vornehm in der Form. Entsprechend der Bildung der Kritiker müssen wir glauben, daß sie das erste Gesetz der Zeitung, das der Unparteilichkeit, halten wollten. Wenn unseren Augen aber Parteilichkeit zu offensichtlich ist, so erklärt sich diese nicht aus dem bösen Willen, sondern aus dem Unvermögen der Rezensenten, einer neuen Stil- und Lebensrichtung gerecht würdigendes Verstehen entgegenzubringen.

Ich habe versucht, die Voraussetzungen für den Kurs der Zeitung zu skizzieren. Zu beachten war einmal das persönlich feindliche Verhältnis zu den Romantikern, das begründet war in einer völligen Wesensverschiedenheit der Weltanschauung. Die Übersiedlung nach Halle — und das ist das andere — entfremdete die Zeitung der Klassik, da die unmittelbare Berührung mit ihren Vertretern nicht mehr vorhanden war. Ferner wird Schütz zu Halle in die Arme von Männern getrieben, die gleich ihm die klaren und verständlichen Ergebnisse der Aufklärung nicht zugunsten einer im Trüben fischenden Mystik aufgaben, aber doch auch Bewunderung für eine Epoche wie die Klassik zeigten, die die Ergebnisse des Rationalismus so gut zu verwerten wußte. Nachdem die romantischen Mitarbeiter endgültig ausgeschieden waren, und nachdem auch die klassischen Dichter ihre Mitarbeit eingestellt

hatten, wurden die Rezensionen von tüchtigen Gelehrten bestritten, denen aber meist künstlerische Feinfühligkeit abging.

Über den Wert der Zeitung wollen wir zunächst kein endgültiges Urteil fällen. Uns kommt es hier vorerst auf die Meinung der Mitwelt über die Zeitung an. Beim Lesepublikum fand sie nur wenig, fast keinen Beifall. Bedeutend lebhafter wurde sie von den Gelehrten aufgenommen, deren Aufmerksamkeit sie von den ersten Nummern an auf sich gezogen hatte. Die „Kantische Morgenröte" hatte in Jena ein neues Leben geweckt, das Paulus mit folgenden begeisterten Worten schilderte: „Die Kraft des Denkens erhob sich zu einem für alle Arten des Despotismus furchtbaren Ansehen. Alle Fächer waren bereit, sich diesem Zepter, der Herrschaft der Gründe zu unterwerfen. Warum? Die Moralität der Menschen war angeregt worden mit Macht. Alle Tätigkeit wurde geheiligt und alles Heilige aus der trägen Passivität der Aftertheologie zur Aktivität aufgefordert." Dieser neue Geist, die Aktivität, beseelte auch die A. L. Z. Kein Wunder, wenn sie leicht und bald die älteren Zeitungen, wie die Gothaer und die Göttinger Gelehrtenanzeigen, überflügelte. Neben diesen beiden Blättern war nur noch Nicolais Allgemeine Deutsche Bibliothek als eines der gelesensten Journale verbreitet. Die A. L. Z. übertraf das Berliner kritische Unternehmen dadurch, daß sie von einem umfassenderen Standpunkt aus urteilte. Sie gewann durch die Anlehnung an Kant einen großen Vorsprung vor der A. D. B. Dazu kam noch, daß alle die bedeutenderen Gelehrten, die die neue Lehre auch bald zu der ihrigen gemacht hatten, sogleich Mitglieder der neuen Zeitung wurden. Daß die A. L. Z. auch nach 1804 noch weiterhin bekannt und geschätzt wurde, versichern uns verschiedene Gelehrte. 1809 wünscht Bardili in Stuttgart eine baldige Anzeige seines Werkes in der A. L. Z. mit der Begründung, daß diese mehr Gewinn in seinem Lande habe als jede andere [22]). Auch Bruns versichert Schütz 1809, daß die Zeitung hoch geschätzt würde[23]). Von Budberg aus Petersburg bietet sich zum Rezensenten für russische Literatur an, um die letzte Lücke in der Zeitschrift zu beseitigen. „Die von Ew. Wohlgeboren und dem Professor J. S. Ersch in Halle redigierte A. L. Z. umfaßt die schätzbarsten Artikel über die neuesten Erzeugnisse der gesamten Literatur und den neuesten Bestand der Universitäten und hohen Schulen mit einiger Ausnahme von Rußland" [24]). 1825 schreibt Nolte über die A. L. Z.: „Ganz unverkennbar gewinnt diese gelehrte Zeitschrift immer mehr an innerem Gehalt und möchte wohl manche ihrer jüngeren Schwestern überleben" [25]). Böttiger äußert sich erfreut über die A. L. Z. Er weiß es zu schätzen, daß Schütz als erfahrener Steuermann das Literaturschiff trotz aller Sandbänke und Douanen flott zu erhalten und ihm köstliche Ladung zu geben verstehe [26]).

Es steht also fest, daß von der Gelehrtenwelt die Zeitung hoch geachtet wurde. Für die Romantiker ist sie nach 1804 kein Gegenstand mehr, über den noch etwas zu sagen wäre — man hatte sich ja schon reichlich über die Zeitung ausgelassen.

Wir haben nunmehr die Arbeitsleistung, die die A. L. Z. an der Bildung des deutschen Geistes von 1804 bis 1832 vollbrachte, bis zum Tode

---

[22]) Schütz, Darstellung seines Lebens, Bd. II, S. 8.
[23]) Ebenda S. 26.
[24]) Schütz, Darstellung seines Lebens, Bd. II, S. 32.
[25]) Ebenda Bd. II, S. 305.
[26]) Ebenda Bd. I, S. 23.

ihres Herausgebers, also innerhalb eines Zeitraumes von 28 Jahren, zu verfolgen. Die Betrachtung soll nach den drei großen Dichtungsgattungen durchgeführt werden: Dramatik, Epik, Lyrik. Dieser Weg war vorgeschrieben, wenn man die Eigentümlichkeit der literarischen Kritik in der A. L. Z. deutlich zum Ausdruck bringen wollte. Dadurch, daß sie die Gattungsbestimmung eines Kunstwerkes als oberste Norm anerkennt, charakterisiert sie sich als rationalistische Kritik, wie sie im Zeitalter Lessings und Goethes auch von diesen gern geübt wurde. Hatte Nicolai in der A. D. B. alle Besprechungen anomyn erscheinen lassen, um die Einheit des Tons in der Zeitschrift festzuhalten, so huldigte auch die A. L. Z. der seit dem Rationalismus zum Grundsatz erhobenen Unpersönlichkeit. Auch sie verschwieg die Namen der Rezensenten. Die Kritik der A. L. Z. hat dogmatischen und normativen Charakter wie die Kritik zur Zeit der Blüte des Rationalismus. Ihre rationalistische Einstellung bekundet sie schon allein damit, daß sie sich an den Autor wendet und nicht an die Leser. Wie Lessing geht auch der Kritiker der A. L. Z. von dem Gedanken aus, daß seine Aufgabe darin bestehe, den Künstler zu belehren und ihn durch gute Ratschläge in den Stand zu setzen, begangene Fehler zu vermeiden und seine Sache künftg besser zu machen. Das Zeichen für die normative Kritik ist die Konfrontierung des Werkes mit dem System der Kunstanschauung des Kritikers. Es wird an dem Werk das ausgesetzt, was diesem System widerspricht; es wird ausgeführt, wie es hätte sein müssen, wenn es korrekt sein sollte. Die Rezensenten der A. L. Z. verfahren sogar mit der so berüchtigten transzendentalen Art der Kritik des 18. Jahrhunderts. Der transzendentale Kritiker schafft sich aus der Vielheit der in der Geschichte vertretenen Kunstauffassungen ein eigenes Idealbild, bei dessen Formung seine seelisch-geistige Begabung mitwirkt. Dieses Idealbild nimmt er nun als Maßstab auch für Erscheinungen, die sich ihrem Wesen nach einem solchen entziehen. Unerbittlich wird das von dem Beurteiler gewonnene Kriterium an jedes dichterische Kunstwerk gelegt. Daß dadurch ein großer Teil der Dichtwerke eine schiefe oder gar falsche Beurteilung erfährt, ist offensichtlich. Wir haben es hier mit einer wertenden Kritik zu tun, die ihren Maßstab von der normgebenden Poetik der Klassiker entnimmt, die auf Aristoteles, Batteux, Boileau, Lessing wie auf Winkelmann, Shaftesbury und schließlich vor allem auf Schiller fußt. Die Gattungsbestimmung eines Kunstwerkes ist die Norm für den Kritiker der A. L. Z. Lessing, Schiller, Goethe vertraten die Ansicht, daß der Wert einer Dichtung davon abhängig gemacht werden müsse, wie weit sie den Gattungscharakter bewahre. Daher war ihnen eine wichtige Aufgabe, die Definition der Gattung zu suchen, und sie legten auf die scharfe Trennung der Gattungen untereinander großen Wert. Wenn sie auch vielfach die Bestimmungen einer früheren Poetik übernahmen, so gossen sie wenigstens neuen Wein in alte Schläuche. Wie die Kritik der A. L. Z. ihnen in dieser Beziehung folgt, oder wie weit sie ihnen folgen kann, wird im Verlauf unserer Darstellung klar werden.

Daß die Gattungsbestimmungen unseres Kritikers in der A. L. Z. zum großen Teil inhaltliche sind, bringt uns in dem Festlegen der Kunstrichtung des Blattes weiter. Wir haben es hier noch mit Gehaltsästhetik zu tun, die bestrebt ist, durch die äußere Schale einer Erscheinung in ihr Inneres zu dringen, in dieser äußeren Schale nur den Ausdruck eines inneren Gehaltes zu erkennen, endlich diesem Gehalt und nicht der Gestalt, die sich den Sinnen weist, den eigentlichen Wert zuzu-

billigen; das ist eine Strömung der deutschen Ästhetik des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, die nach Walzel zur Zeit der Hochklassik von der Gestaltsästhetik abgelöst wird.

Nur auf dem Wege der Behandlung des Stoffes nach den einzelnen Dichtungsgattungen läßt sich ein einheitlicher Zug in der Kritik darstellen, der bei einer anderen Einteilung — nach Dichtern zum Beispiel — nicht möglich wäre. Daß bei einem rein äußerlichen Vergleich der Stoffmasse Dramatik und Epik das Gebiet der Lyrik weit überwiegen, weist auf den rationalistisch aufklärerisch beeinflußten Charakter der Kritik hin, die für die Lyrik eben ein nicht so umfängliches Interesse hatte.

Das Drama.

Für den größten Teil der Rezensenten der A. L. Z. im dramatischen Fach ist es bezeichnend, daß sich ihr sittliches Bewußtsein, ihre Weltanschauung sogleich in ästhetischen Begriffen ausspricht. Den Gegenstand ihres Nachdenkens bildet hier nicht etwa das Wesen der Sittlichkeit, das ihnen von Kant ein für alle mal erleuchtet worden ist, sondern der ästhetische Eindruck sittlichen Verhaltens: das Erhabene. Denn nach ihrer vor allem an der Schillerschen Theorie geschulten Auffassung liegt der Hauptzweck der Tragödie, ihr ästhetischer Zweck, in der Erregung ästhetischer Gefühle, und als die Dichtungsart des höchsten Ranges hat sie es hauptsächlich auf die Erregung eines rein ästhetischen Gefühls, das des Erhabenen, anzulegen [1]). Dementsprechend ist das Wesen der Tragödie „die dramatische Darstellung einer ernsten Handlung, welche durch Offenbarung des Göttlichen im Untergang des Endlichen das Gefühl des Erhabenen lebhaft erregt" [2]).

Für den Rezensenten ist ebenso wie für Schiller [3]) das objektiv Tragische mit dem Pathetischen, das heißt dem Erhabenen der Gesinnung und des Charakters identisch, speziell mit dem sittlich Erhabenen im sinnlichen Leiden. Daher lautet auch für ihn das erste Gesetz der tragischen Kunst: Darstellung der leidenden Natur, und das zweite: Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden. Während Lessing unter Ablehnung des untragischen Stoizismus einen zu starken Ton auf das aristotelische Mitleid legte, betonte Schiller als zweites Gesetz neben der von Lessing geforderten Darstellung der leidenden Natur die „moralische Selbständigkeit" im Leiden. Das heißt: das Schicksal, das den Menschen zermalmt, muß ihn auch erheben. Der im Sinne Kants freie Mensch muß sich mitten im Leiden offenbaren. Wir hören Schiller aus der Ansicht des Rezensenten, daß das Tragische sich auf Leiden gründe, aber nicht im Leiden vornehmlich bestehe: „Vielmehr ist es gerade das, was es zum Gegenstand freudiger Teilnahme, zum Mittel einer erhebenden Rührung, also zum Tragischen macht, die durch Leiden erweckte oder im vorzüglichen Glanze enthüllte Kraft des Handelns, die moralische Freiheit" [4]).

Wenn wir eine Stelle aus Schillers Abhandlung über das Pathetische danebenstellen, wird uns die Abhängigkeit des Rezensenten von Schiller sinnfällig: „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden, Pathos muß dasein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich handelnd darstellen könne [5]). Der Kritiker der A. L. Z. erweist sich mit der Ansicht, daß die durchgängige Reinheit des Tragischen für jedes Drama Bedingung ist, als Klassiker. Deshalb legt er auf die Unter-

---

[1]) Wenn wir heute mit K. G. Obenauer Schillers Begriff des Erhabenen nicht mehr als rein ästhetischen auffassen, so legten ihn aber die Rezensenten der A.L.Z. noch vollkommen als solchen aus.

[2]) Dezember 1825, S. 737 und 1805, S. 374.

[3]) E. v. Hartmann, S. 435.

[4]) März 1817, S. 465.

[5]) Schiller, XI. Band, S. 246.

suchung der subjektiven Wirkung des Tragischen, auf die Untersuchung des Mitleids so großen Wert. Bei der Beurteilung von Dramen ist sein erstes Augenmerk darauf gerichtet, ob das Mitleid in der rechten Weise und dem rechten Maße weder zu schwach noch zu stark erregt wird, damit weder eine moralische noch eine sinnliche außerästhetische Regung unsere Stimmung künstlerischen Genießens zerreiße. Es ist für ihn eine unbedingte Aufgabe des Ästhetikers — und als solcher betrachtet sich auch unser literarischer Rezensent — die Ursachen aufzudecken, welche unser Mitleid einschränken und dem Vergnügen an der tragischen Rührung im Wege stehen. Dazu gehört ein näheres Eingehen auf den Begriff des Pathos. Die Frage nach dem Grund des Leidens, in das der Held des Dramas verstrickt ist, beschäftigt ebenso wie die gesamte Klassik auch unsern Kritiker. Die Lösung geschieht mit Hilfe der Schuldtheorie, die im Altertum von Aristoteles entwickelt wurde und von da aus in die Theorie der Klassiker überging; heutzutage wird sie von Walzel [6]) im Gegensatz zu Scheler wieder vertreten. Sie sieht im Tragischen ein sinnvolles Geschehen. Weil der tragische Held zugrunde geht, sucht man eine Verfehlung an ihm zu entdecken, die Sühne verlangt. Allerdings muß die Schuld im Vergleich zum Leiden geringer als dieses sein, denn sonst leidet der Mensch nur, was er verdient, und moralische Befriedigung, die durch die Bestrafung des Vergehens hervorgerufen wird, ist nicht mit dem ästhetischen Gefühl des Erhabenen gleichzusetzen. In der Literatur seiner Zeit findet der Kritiker der A. L. Z. zahlreiche Werke, die in dieser Beziehung Tadel verdienen. Fregoso in Raupachs Trauerspiel „Die Freunde" [7]) hat sein Unglück zu wohl verdient, als daß wir ihn bemitleiden könnten. Yngurds Fall in der gleichnamigen Tragödie [8]) Müllners befriedigt, aber rührt und erschüttert nicht, und das Stück hat damit den tragischen Punkt einigermaßen verfehlt. Das gleiche Urteil fällt die Kritik über „Hermanfried", ein Trauerspiel von Wetzel [9]) und über „König Erich" von Auffenberg [10]).

Die Schuld des gemeinen Übeltäters ist nicht ausschlaggebend für die Tragödie, sie ist nicht als eine Verruchtheit unseres Wesens aufzufassen, deren wir uns zu schämen hätten, sondern als das Schicksal des Menschen, als die Tragik seines Menschenloses, dem sich keiner entziehen kann und über das sich nur engstirnige Moralisten entrüsten können. Schuldig zu werden ist Menschenrecht. Aber menschliche Pflicht ist es, im Kampf mit der Schuld die ewige Ordnung wiederherzustellen. Daß Mensch und Menschenlos in beidem bestehen, in der Schwachheit des Fleisches und in der Kraft des Geistes, in Schuld und Sühne, Fall und Erhebung — darin liegt der Gesamtaspekt von des Rezensenten zwar moralischem, aber alles andere als moralistischem Tragödienideal, das seine Verkörperung in Schiller gefunden hat.

Wie die Schuld des Menschen das Maß nicht überschreiten darf, so ist ihr gänzliches Fehlen ebenso für die Tragödie unzuträglich. Der Ausgang in Körners „Rosamunde" [11]) macht keinen völlig befriedigenden Eindruck, da Rosamunde, das tragische Opfer, zu schuldlos dargestellt ist.

---

[6]) Euphorion 34, I. Heft, S. 14.
[7]) Juli 1825, S. 420.
[8]) Juni 1818, S. 345.
[9]) Januar 1819, S. 137.
[10]) Mai 1821, S. 205, No. 134.
[11]) September 1814, S. 144.

Die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen erweist sich für den Kritiker bei der Erscheinung des Tragischen von grundlegender Wichtigkeit. Nur unter dieser Voraussetzung kann es zum Erlebnis der Tragik kommen. Auf die „intellektuelle Größe" [12]) kommt es bei der Tragödie vorzüglich an, und diese beruht auf der „moralischen Bedeutsamkeit" des zum tragischen Opfer bestimmten Helden. Das bedeutet aber nicht die Identität von moralischer und ästhetischer Größe, sondern heißt nur, daß die moralische Größe Voraussetzung für die tragische ist. Man darf daher nicht glauben, daß jede moralische Größe immer ästhetische Wirkung mit sich bringe. Das ist der Fehler bei Theodor Körner. Dieser glaubte in „Zriny" den Ansprüchen der Tragödie durch Aufstellung einer moralischen Größe — Zriny ist das Muster soldatischer Pflichterfüllung — Genüge getan zu haben, und der Rezensent von „Zriny" weist daher ausdrücklich auf den Unterschied moralischer und ästhetischer Größe hin, den Körner in keinem seiner Stücke beachtet. Denn ihm erscheint die schwere Erfüllung eines fremden Willens auf Kosten der rein menschlichen Anhänglichkeit an Weib und Kind oder der Kampf zwischen Pflicht und Selbsterhaltungstrieb allein schon darstellungswürdig genug; damit glaubt er bereits, unser Mitleid hervorrufen zu können.

Wir erkennen aus der ausführlichen Erörterung, welchen Wert der Kritiker dieser Unterscheidung von moralischer und ästhetischer Größe beimißt, und wie sehr er sich bemüht, mit Schiller Schritt zu halten. Fechtend für das Vaterland zu sterben, ist nach Ansicht des Kritikers noch nicht erhaben, wohl aber: zu sterben, um nicht wider das Vaterland kämpfen zu müssen, von dem man freilich undankbar ins Elend verstoßen wurde. Es findet den vollen Beifall des Rezensenten, daß Auffenberg in dem „Opfertod des Themistokles" [13]) diesen Fall dargestellt hat.

Nur der wahrhafte Mensch im Vollbesitz seiner sinnlichen wie der sie überragenden sittlichen Kräfte ist der Darstellung in der Tragödie würdig. Unser Mitleid versagt sich dem Helden, der wie ein Spielball sich willenlos hin- und hertreiben läßt. Daher ist die Beurteilung des Trauerspiels „König Albrecht der Erste" von Kopp [14]) nicht günstig. Die Tugend, die der Held des Stückes zu haben scheint, ist in Wirklichkeit mehr Instinkt als Produkt des Willens, mehr eine unbewußt eingeübte Form zu handeln, als Überzeugung von menschlicher Würde und Notwendigkeit, und eine solche Beschaffenheit der sittlichen Natur hält beim Andringen der Leidenschaften und bei einem Anstürmen der Außenwelt keiner Probe stand, wie wir an dem Helden des Stückes erfahren. Diese Ansicht des Rezensenten ist eine Konsequenz aus dem Kantischen Rigorismus, der allein dem Dichter eine echte Tragödie verbürgt. Die Vernunft im Menschen hat immer zu triumphieren. Schiller sagte: „Nichts ist edel, als was aus der Vernunft quillt, alles was die Sinnlichkeit für sich hervorbringt, ist gemein" [15]). Daher verbietet der Kritiker die Darstellung heftiger Leidenschaften oder wie der technische Ausdruck dafür lautet, „der bloßen Passion" ohne Darstellung der „übersinnlichen Widerstandskraft" genau wie Schiller. Mit dieser Auffassung richtet die Kritik einige Werke Grillparzers. Den „König Ottokar" habe der Dichter als einen ungeschliffenen Bauern,

[12]) Mai 1827, S. 197.
[13]) E. B. März 1824, S. 209.
[14]) September 1828, S. 86.
[15]) Schiller über das Pathetische S. 251, Bd. II.

als einen hoffärtigen Tor geschildert, der weder äußere noch innere Würde kenne, weder Sitte noch Sittlichkeit achte, und damit sei der König untauglich, unser Mitleid hervorzurufen. Dem Drama „Sappho" habe der Verfasser als Beweggrund der Handlung nur sinnliche Leidenschaften zugrunde gelegt. Über die Offenherzigkeit in Sapphos Ausspruch: „Erspart mir dieses Ringens blutge Qual, zu schwach fühl ich mich länger noch zu kämpfen" empört[16]) sich der Beurteiler des Dramas mit den Worten: „Zu schwach zu kämpfen gegen Sinnentrieb und Eifersucht: solche Blöße der moralischen Natur deckt keine Poesie" [17]). Auch einem Müllner kann die Kritik den Vorwurf nicht ersparen, daß er Hugo im Trauerspiel „Die Schuld" zum tragischen Helden ungeeignet gezeichnet habe, indem er ihn als „gemeinen" Sünder schildere, den zu seinem Verbrechen niedere Leidenschaft, nur sinnliche Liebe angetrieben hätte.

Ebenso wird das Wühlen im Schlamm in Immermanns „Cardenio und Celinde" [18]), die moralisch abscheuliche Tat der Celinde, die dem Ritter Marcellus das Herz aus lebendigem Leib zu schneiden sucht, als eine Verirrung des Geschmacks und dramatischen Taktes gerügt, worin des Verfassers Talent unterzugehen Gefahr laufe, um so mehr, als er sich bemühe, dem großen Briten nachzueifern. A. W. Schlegels „Jon" [19]) zeigt dem Rezensenten deutlich, zu welcher unsittlichen Darstellung der falsch verstandene Zynismus führe, den die Romantiker an Lessing besonders schätzen. Nach seiner Ansicht verstand Lessing darunter das feindliche Streben gegen die falsche Anständigkeit, gegen die Etikette, das Zerimonell, gegen die „armseligen Gaukeleyen, wodurch ein kleiner Teil des Menschen den größeren bereden will, daß er aus weit besserem Stoff gebildet sey, als er" [20]). — War also Lessings Zynismus Begeisterung für die sittliche Kraft und die sittliche Einfalt der biederen Natur, so war es nur gerecht, diese Forderung wieder ins rechte Licht zu ziehen. Aber Schlegel hat nach des Rezensenten Meinung die Idee mißverstanden und liefert im „Jon" eine Menge poetisch unsittlicher Szenen und der Zynismus in diesen Szenen hat nichts mehr mit Lessing und nichts mehr mit Kunst gemein. Lessing vertrat in der Dramaturgie den Standpunkt, daß nichts anständiger und züchtiger sei, als die simple Natur. Grobheit und Wust sei ebenso entfernt von ihr als Bombast und Schwulst von dem Erhabenen. Schlegel aber hat nach dem Rezensenten keine naiven Naturmenschen dargestellt, sondern sentimentale, mit romantischer Empfindsamkeit ausgestattete, in deren Benehmen jede sinnliche Lust doppelt abstoßen muß. Eine empfindsame Kreusa, welche mit Blutschuld befleckt, an heiliger Stätte des Todesstreiches gewärtig, in den letzten Augenblicken sich an buhlerischen Phantasien weidet, würde selbst dem Verächter des Weibes, Euripides, ein Erröten abgezwungen haben. Und mehr noch wird der deutsche Xuthus von dem griechischen beschämt. Daß Jon über die Auskunft, er sei in einem Weinrausch gezeugt, höchlich erfreut ist, hält der Rezensent, der weder an Apollo noch Athene glaubt, sondern dem es um die

---

[16]) Empörung ist auch in diesem Fall nach Schiller das einzig richtige Verhalten. In dem Aufsatz über das Pathetische meint er: „Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlage, so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nie pathetisch sein und wird unausbleiblich unsere Empfindung empören."

[17]) Juni 1819, S. 421.

[18]) Juli 1826, S. 521, No. 169.

[19]) Januar 1805, S. 89.

[20]) Ebenda.

Heiligkeit und Unverletzlichkeit der ehelichen Liebe, um weibliche Keuschheit und männliche Ehre geht, für unverständlich und anstößig. Tragische Furcht aber wird in dem Zuschauer nie erreicht werden, wenn der Held dem Publikum gleichgültig oder verächtlich erscheint [21]).

Die Darstellung eines schlechten Menschen, der wie in Theodor Hells „Evadne" [22]) vom Glück ins Unglück fällt, ist für den Rezensenten mit dem Hinweis auf die Poetik des Aristoteles (Kap. 8) nicht tragisch, da ein solcher Zustand höchstens an Menschenfreundlichkeit appelieren würde, aber nicht an Mitleid und Furcht. „Was sich hier begibt, solange der Bösewicht noch intrigiert, ist moralisch häßlich und zugleich niedrig, wie die Quelle, woraus es fließt, und was am Ende mit dem Bösewicht vergeht, ist nicht erhabener als jeder Strafaktus menschlicher Criminaljustiz."

Diese Einstellung entspricht ebensowohl der Lessingschen Auffassung, daß der Dichter keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen darf, als auch der Schillers, der im Aufsatz „Über die tragische Kunst" folgenden Fall als untragisch ablehnt: „Ein durchaus sinnliches Subjekt ohne Sittlichkeit, und solche, die sich ihm nähern, sind zwar des fürchterlichsten Grades von Leiden fähig, weil ihre Sinnlichkeit in überwiegendem Grade wirkt, aber von keinem sittlichen Gefühl aufgerichtet, werden sie diesem Schmerz zum Raube — und von einem Leiden, von einer absoluten Unthätigkeit der Vernunft, wenden wir uns mit Unwillen und Abscheu hinweg" [23]). Nur dann ist die Darstellung eines Bösewichts, eines Verbrechers erlaubt, wenn dieser ein freies Bekenntnis seiner Schuld ablegt und durch freie Ergebung in den heiligen Willen sich über seine Sinnlichkeit erhebt. Unter diesen Bedingungen war ja auch für Schiller das Leben eines Verbrechers nicht weniger ergötzend als das Leiden des Tugendhaften [24]). Den Standpunkt Schillers aus der Frühzeit seines dramatischen Schaffens, daß das moralisch Häßliche in Verbindung mit einer Größe im Bösen darstellungsfähig sein kann, also der Begriff der Größe allein ausschlaggebend ist, macht der Rezensent geltend angesichts der Tragödie „Karl der Kühne" von Rellstab. Hier sei der Held moralisch häßlich, ohne doch im Bösen groß zu sein. Der Held in „Hermannfried, der letzte König von Thüringen" sei ebenfalls nur ein schwacher Bösewicht: „ein halber Macbeth im Anfang, kaum ein Viertheil Franz Moor im Fortgang und ein Jammermensch, der um sein Leben bettelt, am Ende" [25]).

Weil nach Schiller das sittliche Verdienst an einer Handlung um ebenso viel abnimmt, als Neigung und Lust daran Anteil haben, weil das Leiden gleichsam seine Natur verliert bei demjenigen, den es so garnichts kostet, wird das andere Extrem, der tugendsame Held, zur Erreichung tragischer Wirkung abgelehnt. Nur da gibt es Erhabenheit und sittliche Größe, wo der Mensch in Erkenntnis dessen, was das moralische Gesetz von ihm verlangt, die Kraft aufbringt, gegen seine Neigung und sein persönliches Interesse zu handeln. Jede wahrhaft mora-

[21]) September 1825, S. 57.
[22]) E. B. Februar 1825, S. 57.
[23]) Jb. Ausgabe 11, 177.
[24]) Schiller schreibt in dem „Aufsatz über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen": „Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln oder ob der Verbrecher unter dem Zwang des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor."
[25]) Januar 1819, S. 137, 144.

lische Tat hat die volle Schwere des Erdenleidens zur Voraussetzung, das der Held freiwillig auf sich nimmt, um damit seiner Pflicht zu genügen. Aus der Tiefe des Leides erst erhebt sich die Größe des Helden. Nur das Leiden sinnlich-moralischer Wesen, wie wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. „Eine reine Intelligenz kann nicht leiden und ein menschliches Subjekt, das sich dieser reinen Intelligenz in ungewöhnlichem Maße nähert, kann, weil es in seiner sittlichen Natur einen zu schnellen Schutz gegen das Leiden einer schwachen Sinnlichkeit findet, nie einen großen Grad von Pathos erwecken" [26]). Diese Schillersche Anschauung liegt der Kritik an Hells „Germanicus" [27]) zugrunde. Der römische Fürst eigne sich sehr wenig zum Helden einer Tragödie. In der vollendeten Ruhe einer fast übermenschlichen Tugend über Schwäche und Seelenkampf erhaben, errege er unsere Teilnahme viel weniger als der in moralischer Hinsicht minder vollendete, dem Schmerze zugängliche und gegen das Mißgeschick ankämpfende Held. Dazu kommt die Ablehnung aus dramotechnischen Gründen. Es läßt sich, da der moralisch vollendete Heros den Vorschriften des Sittengesetzes nicht entgegenhandeln kann, immer schon vorhersagen, welchen Teil er ergreifen werde, und er ist daher der Gefahr ausgesetzt, als Werk einer bloßen Verstandesberechnung zu erscheinen, weitmehr als der, auf welchen gemischte Triebe einwirken.

Ein weiterer Grund für die Ablehnung der Darstellung vollendeter Tugendhaftigkeit liegt in der Grenzüberschreitung des rein Menschlichen, das allein Maßstab für alle Kunst bedeutet. Die Beachtung der Grenze war der Klassik selbstverständlich, nicht so der Romantik, die die Grenzmarkierung gern zu verwischen suchte und gar auf eine abstrakte Idee, einen allgemeinen Begriff im Drama hinstrebte. Dagegen ist der Rezensent natürlich eingenommen, und aus diesem Grunde gebietet er Amalie Berg bei der Darstellung der „Johanne Gray" [28]) Halt, weil die bei jedem Schicksal gefaßte, ohne Spur von einem Kampf durchaus ergebene Heldin sich einem „allgemeinen Begriff" schon nähere. Statt menschlicher Teilnahme empfinden wir dem vergöttlichten Wesen der „Mutter der Makkabäer" [29]) gegenüber nur starre Bewunderung und dadurch hat Werner den von ihm selbst auch nicht beabsichtigten wahren Zweck der Tragödie verfehlt. Er hatte sich nach Art der Romantiker die symbolische Darstellung einer Idee: die Idee der Mutterliebe, zum Ziel gesetzt.

Da nun „das Un- und Außermenschliche, wäre es auch noch so riesenhaft", nie menschliche Teilnahme erwecken kann, gibt der Rezensent wie Aristoteles und Schiller den gemischten Charakteren den Vorzug und das Ideal des Rezensenten von einem tragischen Helden liegt in gleicher Entfernung von dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen [30]).

Wie konsequent der Rezensent der A. L. Z. die Schuldtheorie innerhalb der dramatischen Theorie vertritt, wird deutlich bei seiner Stellungnahme zu der gerade von seiner Zeit so geschätzten und gepflegten Schicksalstragödie. Die Theorie des Tragischen, die aus einer Weltanschauung, die die Willensfreiheit proklamiert, geboren ist, kann mit dem Schicksalsgedanken nur unter gewissen Voraussetzungen einver-

---

[26]) Schiller, Band XI, S. S. 177.
[27]) März 1818, S. 484.
[28]) E. B. Juni 1811, S. 535.
[29]) Mai 1811, S. 161. No. 129.
[30]) März 1817, S. 481 — Juni 1818, S. 345.

standen sein. Da der Rezensent am leidenschaftlichsten Schillers metaphysischem Tragödienideal anhängt, an die Erhebung des Vernunftwesens über jedes irdische Leid glaubt, kann sich ihm die Idee des Schicksals nur als eine vergeltende Gerechtigkeit, der sich der in Schuld verstrickte Mensch um des Sieges der sittlichen Idee willen zu unterwerfen hat, besser noch als eine weise Vorsehung darstellen. Die Idee des Schicksals taugt für die Tragödie nur unter der Bedingung, „daß sie als Repräsentantin einer übersinnlichen, geheimnisvollen, stets hypothetischen Nothwendigkeit mit der moralischen Freiheit und mit der Willkür des Menschen in Wechselwirkung, in Kampf gesetzt werde und den Sieg nur dadurch zu behaupten scheine, daß der gegen sie kämpfende Mensch seine Leidenschaften nicht zu besiegen weiß, die ihre natürlichen Verbündeten sind" [31]).

So sieht sie der Renzensent im „Ödipus", Trilogie des Aischylos, in „la vida es sueno", „Macbeth", Wallenstein", „Jeanne d'Arc", „Schuld", „Albaneserin" und in der „Braut von Messina", die jetzt als Urheberin eines blinden Fatalismus in der tragischen Kunst angeklagt wird. Indem er die Leidenschaften als Bundesgenosse des Schicksals anerkennt, wird die scharfe Trennung zwischen den beiden Tragödienarten aufgehoben, und indem der Rezensent das antike Drama und das moderne unter einem Gesichtspunkte betrachtet, dem der Schuld, fällt für ihn auch der scharfe Gegensatz fort, den A. W. Schlegel herausgearbeitet hatte, indem er im antiken Drama das Schicksal für wirksam, im modernen die Charaktere für ausschlaggebend erklärte.

Für den Rezensenten, der an eine gerechtwaltende Vorsehung glaubt, gibt es eben kein grausames Schicksal. Daher erklärt er sich gegen den Schluß von Müllners „Schuld" [32]), aus dem eine nicht sehr christliche Schlußmoral spricht, die eine grausige Unterwerfung unter einen tyrannischen Willen der Gottheit verkünde, deren Gesetze wir denn doch kennen, weil wir wissen, was gut und böse ist. Mit dem Selbstmord, den Hugo und Elvire verüben, eine Folge unchristlicher Anschauung, ist der Kritiker weltanschaulich nicht einverstanden und infolge davon auch nicht vom ästhetischen Standpunkte aus. Tragischer als der Tod in diesem Falle ist nach Ansicht des Rezensenten das Weiterleben in Buße. Die Läuterung und Reinigung von Schuld kann nur im hiesigen Leben stattfinden. In diesem Sinne schlägt er eine Änderung vor. Weil Fouqué erfaßt hat, daß der Tod allein nicht immer versöhnen kann, vor allem dann nicht, wenn der Schuldige in ungebüßten Sünden dahinfährt, und darum in seinem Trauerspiel „Die Pilgerfahrt" [33]) die Schuld des Sünders durch Reue im Leben abbüßen läßt, hat er nach der Ansicht des Rezensenten einen sehr wichtigen Gesichtspunkt beachtet und verdient Anerkennung, so viel ihm auch sonst noch an einem guten Tragöden fehlt. Nur der Fall und die Erhebung des Helden ist Bedingung für die Tragödie, nicht sein Tod, wie die moderne Theorie eines Scheler verlangt.

Der sogenannten höheren Tragödie gelingt es nach der Meinung des Rezensenten nur, die Ahnung einer höheren Weltordnung, mit welcher das Erdenleben durch unsichtbare Fäden zusammenhängt, zur lebendigen Empfindung zu steigern, wenn die Idee dieser übersinnlichen Weltordnung in der Phantasie des Dichters sich groß und würdig gestaltet, und ebenso das Gesetz beschaffen ist, welches von dort her-

[31]) Mai 1827, S. 193, 205.
[32]) März 1817, S. 465.
[33]) März 1817, S. 502.

über die irdischen Begebenheiten zu beherrschen scheint. Je größer und einer übersinnlichen Macht würdiger dies Gesetz gedacht ist, um so geeigneter ist es, auf den Menschen als ein Erhabenes zu wirken, und je mehr es mit dem religiösen Glauben, ja allenfalls Aberglauben übereinstimmt, um so tieferen und allgemeineren Eindruck macht die Dichtung auf den Leser. Diese Forderungen erfüllt dem Rezensenten der „vierundzwanzigste Februar" [34]). Calderons „Das Leben ein Traum" [35]) stellt für den Kritiker der A. L. Z. wegen seiner glänzenden Verwendung des Schicksals als einer erhabenen Idee ein Meisterstück der tragischen Kunst dar. Hier sei kein wirkungsloses Spiel mit übersinnlicher Gewalt getrieben, sondern die höchste, man könnte sagen, göttliche Zweckmäßigkeit ihres Gebrauchs, und darum sei dieses Werk ein Meisterstück der tragischen Kunst, welches sich anzueignen für jede Nation ein Gewinn zu nennen wäre. Aber nicht in allen Stücken offenbare Calderon diese einzig wahre Ansicht vom Schicksal und aus seiner „Marianne" [36]) könnten alle Dichter lernen, wie man das Schicksal nicht darstellen dürfe. Wo in der Tragödie das Verhängnis so sichtbar über der Handlung schwebt, daß es in unserer Phantasie Persönlichkeit gewinnt, da muß es wenigstens den Anschein des Rechts auf seiner Seite haben Diese Forderung sieht der Rezensent in „Marianne" nicht erfüllt: Der Dichter verfehlte daher mit diesem Stück echt tragische Wirkung auf Geist und Gemüt. Man hat bei dieser Kritik den Eindruck, daß ihr Verfasser ganz froh ist, einige Schwächen an diesem von den Romantikern über Gebühr geschätzten Dichter feststellen zu können. Rühmte Tieck an „Alexander und Darius" von Üchtritz [37]), wie der Verfasser das Schicksal walten und prophetisch durch das Stück tönen läßt, so findet unser kritischer Beurteiler in der Handlung nur die zufällige Erfüllung einer alten Prophezeihung, die den Untergang eines Reiches von der Zerstörung eines Palladiums abhängig mache, und er möchte diese Verwendung der Schicksalsidee lieber den Ammenmärchen überlassen, wie auch die Idee der „Ahnfrau" [38]) Grillparzers eher dem Zweck eines Gespenstermärchens, die Hörer durch ein phantastisches Geistergrauen zu ergötzen, entspreche, als dem einer wahren Tragödie. Der Geschichte von der Ahnfrau verweigert unser Gemüt den poetischen Glauben, denn nimmermehr, so meint der Rezensent, kann der Verfasser uns im Ernst für den Gedanken gewinnen wollen, daß es eine übersinnliche Ordnung geben könne, die die Schuld einer verstorbenen Ehebrecherin an schuldlosen Nachkommen rächt. Der Beurteiler des Stückes sieht keine, nicht die geringste Schuld an dem Vater und an den Kindern, überhaupt keine andere Schuld als die von Zufällen. Aus der unglücklichen Wahl des Stoffes schließt der Kritiker auf das Fehlen zweier Haupteigenschaften, die zum tragischen Dichter gehören: Erkenntnis des Zweckes der wahren Tragödie und Erfindungskraft, die unter dem Gesetze dieses Zweckes tätig ist. Die „Familie Schroffenstein" von Kleist [39]) kann den Rezensenten der Idee halber nicht ansprechen. Es ist eine Schicksalstragödie, die sich von seinem Ideal dadurch unterscheidet, daß sie nicht den Sieg der menschlichen Freiheit über das Schicksal bringt, sondern die Menschen als Marionetten in der Hand eines sinnlosen Schicksals

---

[34]) November 1815, S. 440.
[35]) April 1817, S. 649.
[36]) E. B. 1819, No. 34, S. 265.
[37]) Mai 1827, S. 193.
[38]) Dezember 1818, S. 713.
[39]) August 1805, S. 373, No. 224.

zeigt. Er muß die Idee des Stückes als verfehlt bezeichnen, was er um so mehr bedauert, als er das Stück sonst unter die bedeutendsten seiner Art zählen könnte. „Blind und unvermeidlich darf das Schicksal nicht dargestellt werden“ [40]). In diesem Ausspruch liegt die Forderung nach Immanenz des Gerechtigkeitsgedanken im Schicksalsbegriff. Blümner, der Verfasser eines damals sehr verbreiteten Aufsatzes: „Über die Idee des Schicksals bei Aischylos“, stützt hier den Rezensenten mit seiner Ansicht, daß das Leid nie durch höhere Fügung nach Willkür veranlaßt sein darf, sondern entweder für eine große Idee aus freiem Willen übernommen oder Wirkung eigener Unbesonnenheit und Leidenschaft sein muß.

Die Kritik mißbilligt die romantische Auffassung vom Schicksal, das nach Wendriner „über den Menschen steht und mit ihnen spielt, gleichviel ob es ihnen Gutes oder Trauriges bringt, ob es Schuldige oder Unschuldige trifft“ [41]), das wird offensichtlich an der Verwerfung des tragischen Stoffes in der „Ahnfrau“ und in der „Familie Schroffenstein“. Im letztgenannten Drama stört den klassisch orientierten Beurteiler noch dazu der unpoetische Realismus, das unbedingte tötliche Ernstnehmen der Wirklichkeit in ihrem ganz konkreten Dasein, und das empfindet er als etwas ganz Fremdes. Unkünstlerisch geht nach seiner Ansicht Kleist vor, wenn er das Probelm der Tragik auf eine Stufe stellt, auf der es keine Möglichkeit des Entrinnens gibt, die die Klassik noch durch Flucht in das Reich transzendenter Freiheit sich bewahrte. Ästhetisch betrachtet ist Kleist in der „Familie Schroffenstein“ von der Grundbedingung aller Kunst, der Auslösung von Harmonie, abgewichen.

Technisch bringt der romantische Schicksalsgedanke den Dramatiker aus seiner vorgeschriebenen Bahn, da er die innere Notwendigkeit der Handlung lockert.

Faßt man den romantischen Schicksalsbegriff als einen christlichen Begriff der Vorsehung, so kann man auch dann noch den Rezensenten nicht auf die Seite der Romantiker stellen. Ihm ist Gott ein strafender Gerechter oder ein weiser, gütiger Vater, der das Leiden völlig Unschuldiger nicht dulden kann. Anders dachten die Romantiker. Ihre Auffassung war, daß das Leben nicht der Güter höchstes sei, zumal nach christlicher Lehre der Tod nicht sowohl einen Abschluß als einen Beginn bedeutet, den Eintritt in ein besseres Jenseits, wo Vergebung jeder Freveltat gespendet wird. Es haben auf dem Boden dieser Weltanschauung Leiden und Tod völlig unschuldiger Menschen nichts Verletzendes, weil erst jenseits des Grabes wirklich Gerechtigkeit geübt wird. Dem Kritiker der A. L. Z. erweckt eine solche Ansicht Bedenken. Er erklärt Valincourts Rechtfertigung in den „Söhnen des Thals“ [42]), daß nämlich der Tod kein Übel, sondern das Meisterstück der ewigen Liebe sei und daß die Besseren auf Erden dem entgegenwirken müßten, wodurch das Reich Gottes entfernt und die sublime Welt verunstaltet würde, als sophistische Spiegelfechterei. Denn die Hauptfrage müsse immer bleiben: wie weit darf der Mensch und die Verbindung der Menschen im Handeln für und wider die Menschen gehen. Die Tätigkeit des Ordens darf sich nie auf ein gewaltsames Ordnen und Eingreifen, auf ein Schicksalspielen erstrecken. Er sieht in dem leichten eigenmächtigen Verfahren der Söhne des Thals über Leben und Tod nur einen

[40]) Ebenda.
[41]) Wendriner, S. 115.
[42]) 15. Februar 1808, Nr. 47, S. 369.

Mißgriff des Verfassers in dramatischer Hinsicht. Das Hinneigen zu einer romantischen Mystik verbunden mit dem Leugnen der Unsterblichkeit hemme die religiöse Wirkung, die das Stück hätte hervorrufen können. So wie der Rezensent beurteilte Goethe Zacharias Werner, den er für befähigt hielt, Schillers Nachfolger zu werden, wenn er es fertig brächte, seine mystischen Schrullen, all sein „verruchtes Zeug" wegzulassen. Um Werner ins rechte Fahrwasser zu bringen, stellte ihm Goethe die Aufgabe, die Wirkung des Fluchs darzustellen, aber ohne mystischen Behelf. Der Rezensent unserer Zeitung urteilt, daß in dieser Hinsicht der „vierundzwanzigste Februar" einen Fortschritt gegenüber den früheren Werken Werners bedeute, aber immer noch zu viel Wunderbares, obschon nicht Aufdringliches, enthalte. Was ihn stört, ist, daß die Verfluchten, Trude, Kunz und Kurth Kuruth, den Vokal des Fluchs und des Grauens in ihrem Namen tragen, daß der Höllenfürst, wohlbewandert in der mathematischen Chronologie, sein Rachwerk pünktlich in dem achtundzwanzigjährigen Umlauf eines Sonnenzyklus endigt, daß Sense und Messer als ein Werkzeug der Hölle erscheinen, das zerbricht, nachdem es ihr seine gräßlichen Dienste geleistet hat. Diese Auswüchse gehen für den Rezensenten über die Grenze eines möglichen Aberglaubens hinaus. Er neigt dazu, sie für Verirrungen der Einbildungskraft auf dem Gebiete des Mystizismus zu halten, die ganz besonders überflüssig sind, weil sich in den unvergleichlichen Mustern der Alten keine Spur davon findet. Auch in „Cunegunde die Heilige, Römisch Deutsche Kaiserin" [43]), seinem besten Werk, sei Werner nicht von dieser Art losgekommen. Der Rezensent findet in dem doppeldeutigen Geständnis der Kaiserin in Gegenwart ihres Gemahls, als dieser ihr Florestan zuführt, jene „spielende Mystik", die einen gesunden Geschmack anwidere. Auch Müllner kommt nicht ganz ohne Verwarnung weg, sich vor dem Mystizismus zu hüten, der nur ein jämmerlicher Notbehelf sei, über dessen Unwert die Stimme der gründlichsten Kunstrichter und selbst das gebildete Theaterpublikum schon lange entschieden habe. Ein so ausgezeichneter Dichter wie Müllner brauche ihn nicht.

Die Abneigung des Rezensenten gegen die romantischen Schicksalstragödien wird gerade durch seine Vorliebe für den Müllnerschen Fatalismus deutlich. Er interpretiert dessen Schicksalsidee als einen Versuch, die gewichtigsten Schicksalsfabeln der Griechen in das Element unserer Glaubenslehre neuerweckt mit jugendlicher Kraft wieder ins Leben einzuführen und ihnen die gleiche Macht auf unsere Gemüter zu geben, die sie einst auf die Alten hatten. Er rühmt Müllner vor Werner, weil er sich mehr an das tiefere Wesen der höchsten Weltordnung hält, als an die Mittel, durch die das Schicksal seinen Willen kundgeben und ausführen kann, und weil der fatalistische Tag dadurch zurücktritt und geringere Bedeutung als bei Werner erhält. Wie die richtige Auffassung der Idee die technische Vollkommenheit des Dramas sichert, macht der Rezensent am „neunundzwanzigsten Februar" [44]) klar. Die Folgerichtigkeit der Handlung hängt ab vom Schicksalsbegriff, der den der Schuld einschließt. Aus der Sünde kommt der Fluch, Eidbruch, sie führen die Strafen herbei.

Der Kritiker der A. L. Z. betrachtet das Problem des Schicksals nicht so sehr wie die Romantik als eine Frage des Lebensgefühles, sondern mehr als eine Frage der dramatischen Technik, wie auch Schiller, der sich damit beschäftigte, einen Stoff zur Tragödie zu finden, der

[43]) April 1815, S. 625.
[44]) April 1817, S. 769.

von der Art des „Oedipus rex" wäre und der dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffe.

Wie Schiller dem Problem der Handlung in seinen ästhetischen Erörterungen, besonders in dem Aufsatz „Über die tragische Kunst" einen großen Platz einräumt, legt auch der Rezensent der A. L. Z. in seiner Kritik auf diesen wichtigen Faktor für das Drama sehr großes Gewicht. Beide folgen hier mit ihren Ausführungen klassischer Tradition, insofern ihnen Aristoteles Anreger und Führer auf diesem Wege ist. An diesem entscheidendem Punkt wird klar, wie weit die Zeitung von aller romantischen Kunsttheorie entfernt ist.

Wenn der Zweck der Tragödie Erhebung nach Erregung von Mitleid und Furcht ist, so muß ihre Form als Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht, Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung sein, da diese der Inbegriff aller Bedingungen ist, unter welchen die mitleidige Rührung am stärksten erregt wird.

Schon bei der Wahl des Stoffes hat der Dichter die Fabel auf ihre dramatische Eignungen zu prüfen. Dies versäumte Müllner. Indem er die Reue zum Gegenstand seines Trauerspiels „Die Schuld" machte, tat er technisch einen ästhetischen Mißgriff. Die Reue, so meint der Rezensent, sei ein Zustand, ein peinlicher, qualvoller. Sie sei die Folge von Handlungen, die Frucht von Taten, sie sei etwas Bestehendes, in sich Abgeschlossenes, nichts Werdendes und darum schon nichts Dramatisches an sich. — Die Handlung bedeutet dem Kritiker nicht nur eine Verknüpfung äußerer Begebenheiten, sondern vor allem eben ein Wirken und eine Regsamkeit der inneren Kräfte, sie ist für ihn das „Auf- und Ineinanderwirken der Elemente jener verborgenen Welt, welche die Tiefen der menschlichen Brust verbergen und worauf sich die Thaten wie Pflanzen aus dem gleichfalls verdeckten Boden erheben" [45]). Damit ist theoretisch auch das Seelendrama der Klassiker gerechtfertigt.

Die Handlung stellt keine bloßen Aneinanderreihungen von Begebenheiten dar. Keine Folge frischer, gut zusammengestellter Situationen und keine Rolle hinreißender Dialoge, wie wir sie in den „Söhnen des Thals" treffen, ersetzt den Abgang einer künstlerisch notwendigen Handlung, die Werner in seinem ganzen Schaffen bis auf den „vierundzwanzigsten Februar" [46]) überhaupt vermissen läßt, nicht aus Unbekanntschaft mit den Regeln, sondern aus der eigentümlichen Form des Geistes, für den die Harmonie, die durch eine größere Vollendung des inneren Baues zu erreichen gewesen wäre, kein zwingender Gesichtspunkt ist. Das Fehlen einer echten Handlung, durch Wirkung und Gegenwirkung gebildet, benimmt dem Trauerspiel „Die Mutter der Makkabäer" [47]) den gattungsmäßigen Charakter eines Trauerspieles.

Es wird eine streng notwendige zu einem ästhetischen Endzweck der Rührung hindrängende Verknüpfung von Begebenheiten gefordert [48]). Die Hand-

---

[45]) März 1817, S. 481.
[46]) November 1815, S. 440.
[47]) Mai 1821, Nr. 129, S. 161.
[48]) Vgl. Schiller über die tragische Kunst: Die Tragödie ist drittens Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereignis, wie tragisch es auch sein mag, gibt noch keine Tragödie. Mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten müssen sich miteinander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden . . . . .

lungen müssen in einem kausalen Verhältnis zueinander stehen, so wie im „29. Februar", wo aus der Sünde der Fluch kommt, Eidbruch geschieht, die dann die Strafen herbeiführen. Das heißt, dem Kritiker ist die Einheit der Handlung, die verlangt, daß alles, was geschieht, in dem Verhältnis von Ursache und Wirkung steht, als Klassiker heilig. Die Einheit der Handlung fehlt in Kinds Trauerspiel „Wilhelm der Eroberer" [49]), wo zwei Handlungen, eine politische und eine private zum Schaden des Stückes unverknüpft nebeneinander laufen. Der Verfasser hätte an Schillers „Wallenstein" lernen sollen, wie man derartige Handlungen miteinander verbindet. Von hier aus begreift man auch, daß der Rezensent den Zufall im Drama nicht billigen darf, da dieser die Kausalität aufhebt. Nur Zufall statt einer verknüpften Handlung findet der Kritiker in Fedor Ismars „Die Dogen" [50]) und kann daher dem Drama keine Anerkennung zollen.

Die Zusammenhangslosigkeit glauben viele mit dem Hinweis auf Shakespeare rechtfertigen zu können, so auch Müllner, der sich Shakespeares Technik im „Yngurd" [51]) zunutze zu machen suchte. Aber der Name Shakespeares schützt nicht vor Tadel, besonders, was den dramatischen Aufbau betrifft, den der Rezensent an allen historischen Dramen Shakespeares rügt.

Wie Lessing und Schiller legt auch unser Kritiker Wert auf die Betonung dessen, daß das Drama eine poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung darstelle, die im Gegensatz zu einer wirklichen stehe, da ihr die ästhetische Zwecksetzung der Rührung eigne [52]). Darum werde die dramatische Handlung auch der historischen entgegengesetzt und der Dichter tue meist besser daran, den Stoff des Dramas selbst zu erschaffen, wenn er den nötigen Erfindungsgeist besitzt. Wolle man aber durchaus einen historischen Stoff für das Drama verwenden, so habe man darauf zu sehen, daß der Stoff eine tragische Seite habe, innerhalb des Dramas müsse sich die Historie der poetischen Gerechtigkeit unterstellen. Damit ist zugleich die für Schiller und Lessing so wichtige Frage nach der historischen Wahrheit im Drama von dem Kritiker beantwortet. Während für Lessing die Änderung der Geschichte zu Gunsten der Tragödie nur erlaubt war: „Man kann wohl die Geschichte ändern" [53]), war sie für Schiller eine zwingende Notwendigkeit. Schiller war der Ansicht, daß die Tragödie allein durch den poetischen Zweck, den sie zu beachten habe, die Macht erhalten müsse, ja die Verpflichtung „die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihren Bedürfnissen zu bearbeiten" [54]). Beiden Ansichten sucht der Rezensent gerecht zu werden. Nur wenn die unbedingte Notwendigkeit zur Änderung vorliegt, darf sie geschehen: „Wenn die dramatische Muse falsche Münze prägt, um schönere und erhabenere Bildnisse und Inschriften in Umlauf zu setzen, als die Muse der Geschichte zu tun pflegt, so kann sie ihr Gewissen mit den Worten des wahnsinnigen Königs Lear beruhigen: „Man kann mir nichts tun wegen der Münze, denn ich bin die

---

[49]) E. B. September 1811, S. 782.
[50]) Juni 1825, S. 401.
[51]) Juni 1818, S. 345.
[52]) Vgl. Schiller: über die tragische Kunst: Die Tragödie ist viertens poetische Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt.
[53]) Lessing, Sämtl. Schriften 6, 234.
[54]) Schiller, Jbl.-Ausgabe Bd. 11, S. 176.

Königin selbst"[55]). Aber „ohne Not" von der Geschichte abgewichen zu sein, verzeiht unser Kritiker selbst einem Schiller nicht. Dieser sei zu Gunsten eines theatralischen Effektes auf Kosten des dramatischen von der Geschichte abgewichen bei der Darstellung des Todes der Jungfrau von Orleans. Der Rezensent der A. L. Z. bemüht sich um einen eindeutigen Standpunkt bei diesem Problem, da durch die Romantik das Thema Drama und Historie wieder in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt war. A. W. Schlegel hat am Ende seiner Wiener Vorlesungen das Schlagwort geprägt: „Die würdigste Form des romantischen Schauspiels ist die historische"[56]), und im Anschluß daran forderte er die Dichter Deutschlands auf, sich auf diesem Felde zu versuchen. Er grenzte das Ideal seines historischen Schauspiels romantischer Kunst von dem Ritterdrama, dem Drama aus der Sturm- und Drangzeit mit sicherer Hand ab. Als günstige Stoffgebiete für das Drama empfahl er den jungen Dichtern die Epoche der Hohenstaufen und vor allem die des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden hervorgebracht habe. Ein solcher Aufruf war natürlich von Erfolg gekrönt ganz zum Leidwesen des Rezensenten, der energisch gegen diese historische Tragödie auftritt und sie mit Waffen bekämpft, die ihm die Klassik, Lessing und Schiller insbesondere, lieferte. An dieser Stelle kommt der „l'art pour l'art"-Standpunkt des Kritikers ganz besonders deutlich zum Ausdruck.

Raupach wollte in „Timoleon der Befreier"[57]) ein Bild des erhabenen Fürsten geben, der Europa von Frankreichs Tyrannenmacht zu retten sich anstrengt. Diese Tendenz beanstandet der Rezensent mit der Begründung, daß das reine Kunstwerk keine außerästhetischen Zwecke dulden dürfe. Dadurch werde die Freiheit und Unabhängigkeit der poetischen Bildung immer gefährdet, auch sei es kaum zu vermeiden, daß eine Schöpfung, die durch sich selbst und um ihrer selbst willen unser Wohlgefallen und unser Interesse anziehen soll, durch solche fremden Zwecke in ihrer ganzen Anlage verliere. Genau den gleichen Einwand hatte Schiller in der Abhandlung über das Pathetische gemacht[58]), wo er über den barbarischen Geschmack spricht, der die Poesie durch die kalte Region der Historie führen will. Besonders mißfällt dem Rezensenten die Mode, den Schluß eines Dramas in eine Propagandarede für den Patriotismus ausklingen zu lassen. In „König Ottokars Glück und Ende" geht die tragische Wirkung, die das Stück möglicherweise haben könnte, verloren durch das Bemühen, dem löblichen Patriotismus ein mächtiges Beifallsgetöse zu erzwingen. Auch Werner verschont in der „Kunegunde" das Publikum mit solchem Schluß nicht. Diese Kritik weist uns auf eine noch ältere Tradition als Schiller hin. Wir werden an Lessings Stelle aus der Hamburgischen Dramaturgie erinnert, in der der Kritiker auf den verschiedenen Zweck der Tragödie und der Geschichte hinweist und geradezu von einem Mißbrauch der Tragödie spricht, wenn sie, um den Nationalstolz zu nähren, geschrieben werde[59]).

Aller Zorn über die moderne Theorie des Dramas, die „die Krone der Poesie", die Handlung im Drama so sehr vernachlässigte, entlädt sich auf Tieck, der in das ohnehin geräumige Gefäß Shakespearisierender

---

[55]) September 1825, S. 57 und E. B. August 1821, S. 740.
[56]) A. W. Schlegels Werke, hrsg. von Böcking 1896, 6. Bd., S. 434.
[57]) Juli 1815, S. 499.
[58]) Jbl.-Ausgabe, Bd. 11, S. 271 ff.
[59]) Lessing, Hamb. Dramaturgie, I. Bd., 19. Stück, S. 265.

Historien nach Art des Götz die breite Epik des Volksbuches mit der beredsamen Lyrik Calderons zusammenströmen lasse. Aus dieser Mischung aber entsteht für den Rezensenten nur eine dramatische Form, die das Theater mit seinen unabweislichen Forderungen tief unter sich läßt, die aber für den Rezensenten dadurch gerade ihres wahren Zweckes enthoben wird. Unser Kritiker hält Tieck für den Begründer der sogenannten historischen dramatischen Schule, welche sich zum Ziel gesetzt hat, keine Tragödie zu dulden, die nicht auf Geschichte basiert und dem Hauptstoff nach aus der Geschichte genommen ist Am meisten verdenkt der Rezensent Tieck die kritiklose Schwärmerei für Shakespeare. Er spricht ihm die Fähigkeit zu gerechter Beurteilung eines Kunstwerkes ab, weil er an Shakespeares historischen Epochegemälden dramatischer Form die Dramen deutscher Meister, vor allem Schillers, mißt. Darum hätte er im „Wallenstein" statt der Größe, Verirrung und des Falls Wallensteins lieber den ganzen dreißigjährigen Krieg behandelt gesehen, eine Meinung, die nach dem Urteil unseres Rezensenten zwar bei den Kennern des Fachs Lachen erregte, aber darum nicht minder bei seinen Anhängern Eingang fand [60]). Die Gegensätze zwischen den dramatischen Ansichten Tiecks und denen unseres Kritikers stoßen hart aufeinander bei der Beurteilung des Trauerspiels „Alexander und Dariums" von Üchtritz. Auf ihn hatte Tieck große Hoffnungen gesetzt gerade um die Zeit, wo Üchtritz seine geharnischten Absagen an Müllner und Houwald und an Raupach und Grillparzer ergehen ließ. „Alexander und Darius" weist nach der Ansicht des romantischen Kritikers viele Vorzüge der neuen historischen Tragödie auf. Diese Vorzüge sind nach der Meinung des kritischen Beurteilers der A. L. Z. dagegen alles Nachteile. Eine Gegenüberstellung dieser beiden Urteile über das Trauerspiel erhellt deutlich den Unterschied zwischen klassischer und romantischer Kritik. Wenn Tieck von den 5 Aufzügen des Stücks als einer nicht unmittelbar zusammenhängenden Darstellung historischer Gemälde sprach, die nur durch den dichterischen Geist und eine gewisse Allegorie zusammengehalten würden, so betont unser Rezensent demgegenüber, daß die Gemälde der fünf Akte recht gut an dem geschichtlichen Faden der Begebenheit zusammenhingen. Aber trotz des Vorhandenseins von Begebenheiten fehle eigentliche Handlung. Jeder hochtragische Stoff müsse uns als Handlung dargestellt werden. Die Rührung müsse eintreten als Folge einer das Gemüt tief erschütternden Handlung, und diese gerade vermisse er in vorliegendem Drama. Er sucht den Grund dafür in des Verfassers Anlehnung an die Maximen der historischen Schule, die derartiges nicht in der geschriebenen Geschichte findet. Was in den Augen des Kritikers der A. L. Z. die dramatische Schwäche des Stückes ausmacht, das ist für Tieck der Vorzug des Stückes. So hält er es für ein großes Verdienst des Verfassers, daß dieser kein moralisches Exempel, keinen Fall der Casuistik statuierte, zu welchen der Dichter Begebenheiten und Personen sucht. Erfreut ist er darüber, „daß keine Spannung reizt, die aus unbegreiflichen Vorfällen und noch dunkleren Veranlassungen erregt wird, sondern der Verfasser nur eine Geschichte vortrage, mit welcher jeder Schüler schon vertraut sei." Der Ansicht Tiecks, daß es keinen großen Aufwandes zur Schaffung der Handlung bedürfe, da alles, was Gesinnung sei, zugleich Handlung würde, stellt der Rezensent die des Aristoteles gegenüber, der allerdings, wenn Tieck recht hätte — so wird spöttisch bemerkt — mit seiner Behauptung, daß

[60]) Mai 1827, S. 193.

im Drama die Handlung die Hauptsache sei und nicht die Charaktere, die Sitten und Gesinnungen, kaum noch zu einem Berliner Theaterkorrespondenten des Morgenblattes zu verwenden wäre. Langweilig und daher undramatisch wirken die aus der Tieckschen Schule hervorgegangenen Dramen, da die Personen nur Gesinnungen gegeneinander aussprechen und es an wahrer Handlung fehlen lassen. An „Diego", einer Tragödie von Kettenberg, sieht er sich genötigt, auch diesen Mangel an Handlung zu beanstanden. Unser Rezensent ist also des Glaubens, daß der Gebrauch der Historie den romantischen Dramatiker in die Irre führte, da diese statt geschichtlicher Momente weite Ausschnitte, lange Epochen für ein Drama verwenden zu müssen glaubte. Die notwendige Folge einer solchen Ansicht war, daß statt eines dramatischen Gemäldes, welches mit einem Blick übersehen werden konnte und bei aller Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren mittels eines starken Totaleindrucks als ein Ganzes, Unzertrennliches in Geist und Gemüt eindringen sollte, eine Galerie historischer Bilder entstand, die ebenso viele einzelne, nicht ästhetisch zusammenhängende Handlungen darstellt und durch die wenig mehr zur Anschauung gebracht wurde, als die Sitten und Gebräuche einer gegebenen Zeitepoche, einzelne historische Charaktere und die chronologische Folge heterogener Begebenheiten. Unser Kritiker tritt den Romantikern umso kühner entgegen, je mehr sich diese über die alte Tragödie, die auf einen vernünftigen Zusammenhang nicht verzichten zu dürfen glaubte, lustig zu machen anfingen. A. W. Schlegel verscherzte sich bei dieser Spötterei in „Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide" [61]) völlig die Gunst Rehbergs, des Rezensenten dieses Aufsatzes.

Von dem Standpunkt aus, daß die Handlung mit Spannung fortschreiten müsse, ein Standpunkt, den Tieck, wie wir sahen, lächerlich zu machen versuchte, verbietet sich für den Rezensenten ein müßiges Verweilen bei einigen con amore geschilderten Episoden oder Szenen mit einer detaillierten Kleinmalerei, wie sie Maler Müller in „Adams Erwachen" anbringt. Dieses dramatische Gesetz schließt aber auch eine hemmende Erscheinung, die Einmischung von Lyrik, in die Handlung aus. Schillers „Braut von Messina" bietet hier Grund zum Tadel, wie alle romantischen Dramen.

Mit der Kritik am historischen Drama sind vom Rezensenten die wesentlichen Merkmale des romantischen Dramas erfaßt und gerügt worden: Die epische Breite, die Verdeckung der Linienführung durch zu sattes Kolorit, der lose Zusammenhang der Episoden, der Wegfall der zeitlichen Schranken und das Streben, den ganzen Umkreis des Lebens, seinen vollen Reichtum hierin uns vor Augen führen zu wollen.

Wie bei Aristoteles spielen auch bei dem Rezensenten die Charaktere eine geringe Rolle; sie sind nur Mittel, nie Zweck; sie sollen nicht Sympathie oder Antipathie im Kunstrichter hervorrufen. Dieser hat sie allein nach dem Maßstab ihrer Zweckmäßigkeit zu dem Gesamteindruck der Composition zu beurteilen [62]). Deutlich wird das bei seiner Kritik über „Alexander und Darius" von Üchtritz. Hier war der Verfasser darauf bedacht, den Helden als einen „asiatischen Despoten in der Reizbarkeit eines gekrönten Haremshahnes" zu malen, ohne zu berücksichtigen, ob sein Zweck, ihn nur recht morgenländisch zu schildern, den Ansprüchen eines dramatischen Charakters genüge. Der Dichter opferte dem Nationalkostüm der Sitten das Interesse, welches

[61]) März 1808, No. 94, S. 745.
[62]) E. B. Jan. 1829, No. 3, S. 23.

der Beschauer an den dramatischen Charakteren nehmen muß, und verfiel damit in einen für die historische Schule charakteristischen Fehler. Klassische Ansicht liegt der Forderung zugrunde, daß das Asiatische aus dem Persischen in das rein Menschliche übertragen werden müsse. Goethes „Iphigenie" stand dem Rezensenten wahrscheinlich vor Augen als praktisches Beispiel für Schillers in seinem Aufsatz „über die tragische Kunst" geäußerte Ansicht: „Doch wird das unbedingt Wahre das bloß Menschliche in menschlichen Verhältnissen stets ihr (der tragischen Kunst) ergiebigster Stoff sein, weil sie bei diesem allein, ohne darum auf die Stärke des Eindrucks Verzicht tun zu müssen, der Allgemeinheit desselben versichert ist" [63]).

Es wird auch auf die Zusammenstellung der Charaktere acht gegeben. Vorbildlich sind in dieser Beziehung die Charaktere in der „Albaneserin" von Müller [64]) angelegt.

Die erste Forderung an die Charaktere ist die nach innerer W a h r s c h e i n l i c h k e i t, da aus der Wahrheit der Charaktere erst das höchste Interesse am ganzen Stück hervorgeht. Die innere Wahrheit eines Charakters besteht in der Ü b e r e i n s t i m m u n g der Gesinnung eines Menschen mit seiner Tat. Die Versöhnung Ruperts mit seinen Feinden am Schluß des Dramas „Familie Schroffenstein" von Kleist erscheint nach dem sonstigen Verhalten Ruperts als unwahrscheinlich. Der Charakter des Helden ist also nicht durchgehalten worden oder psychologisch nicht so durchgearbeitet, daß seine letzte Tat als Frucht seiner Gesinnung vom Zuschauer erkannt wird. In der „Schuld" von Müllner haben wir den Fall vor uns, daß die beiden Hauptheldeu Hugo und Elvire niedrig handeln, aber an mehreren Stellen schöne Gefühle und Lebensansichten in einer begeisternden Sprache äußern. Diese entsprechen aber nicht dem Charakter der Helden, sondern sind geistiges Eigentum des Dichters, und er hat sie seinen Geschöpfen nur geliehen, um sie für seinen Zweck zu adeln. Hier liegt eine Unwahrscheinlichkeit vor, begründet in der Discrepanz von Wort und Tat. Mit der Forderung nach Wahrheit geht die der I n d i v i d u a l i s i e r u n g Hand in Hand, und damit steht der Kritiker wieder Lessing und Shakespeare näher als Goethe oder auch Schiller, mit dem er sich hierüber auch auseinandersetzt. Er hält es geradezu für eine Erschöpfung von Schillers Genius, als dieser mit einer Tragödie wie der „Braut von Messina" [65]) hervortritt, in der die Charaktere weit allgemeiner und unbestimmter erscheinen, in der die schwere Kunst, sie aufs genaueste zu individualisieren, wenig Anwendung findet. Die Aufstellung allgemeiner Charaktere ist dem Rezensenten nur ein Zeichen für die Schwäche des Dramatikers, nicht aber erkennt er idealisierende Typisierung als eine besondere Richtung an, der sich Schiller in seiner Spätzeit mit den Romantikern verschreibt.

Wenn der Kritiker auch theoretisch auf dem Standpunkt steht, daß der Kunstrichter die Charaktere weder lieben noch hassen, sondern nur nach dem Maßstabe ihres Zweckes beurteilen solle, so beobachten wir doch an ihm eine Vorliebe für die stark idealisierten Personen im Drama, wie sie Jerta in der „Schuld" darstellt, die mit ihrer Zartheit und Innigkeit des Gefühls und ihrer Hoheit der Gesinnung aus einer höheren Welt zu stammen scheint. In demselben Grade erscheint ihm der fromme, kräftige, hochherzige und tieffühlende Rudolf in Kotze-

[63]) Schillers Werke XI, S. 170.
[64]) Dezember 1821, S. 705, No. 305.
[65]) Oktober 1812, S. 372 (Diego).

bues „König Ottokar" darstellungswürdig. Der Idealisierung der Charaktere sind in der Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Individualität natürliche Grenzen gesetzt. Antipathie hat der Beurteiler gegen den sentimentalen Charakter, der für ihn Eigentümlichkeit der romantischen Natur ist. Der romantische Weichling, der in seiner Tragödie meistens nicht über den Friedhof unglücklicher Liebe hinauskommt, erregt seinen Spott. Schlegel hat in „Jon" [66]) den Charakteren, die in ihrer Grausamkeit den antiken so sehr ähneln, auch wieder Züge einer bis an das Romantische streifenden Empfindsamkeit beigemischt, so in Jon selbst, in der Kreusa, Xuthus, die einen Bruch in der Charakterzeichnung aufweisen. Eine Entwicklung der Charaktere innerhalb des Dramas verlangt der Rezensent nicht. Es genügt ihm, wenn der Charakter im Stück sich seiner vorgewiesenen Anlage gemäß behauptet.

Das Ideal des Rezensenten ist die ästhetische Tragödie, die das Tragische zu einer ästhetischen Illusion macht, die wirkliches Leid in erhabenes Pathos verwandelt, Erschütterung in ruhendes Gleichgewicht, und die bestimmt ist, Erhabenheit auszulösen [67]). Das betont der Kritiker gegenüber Fr. Schlegels philosophischer Tragödie, die der allegorisch didaktischen Poesie zugehöre. Sie scheide sich ganz bewußt von der ästhetischen Tragödie. Diese, als die Vollendung der schönen Poesie, sehe ihr Ziel in der höchsten Harmonie. Die philosophische Tragödie dagegen, als das höchste Kunstwerk der didaktischen Poesie, ende nicht mit Versöhnung, sondern mit der ungelösten Dissonanz. Auch gebe sie nicht Acht auf die Reinheit des Tragischen, eine notwendige Bedingung der ästhetischen Tragödie, sondern vermische Tragik und Komik.

Als diametralen Gegensatz zu seinem Ideal empfindet der Rezensent, wenn Schlegel den Menschen als Mittelpunkt der Kunst aufhebt, die Darstellung der Leidenschaften in der Tragödie als zu niedrig ablehnt und statt dessen Vorliebe für übermenschliche Wesen und personifizierte Ideen, wie sie Aischylos gestaltet, zeigt. Er kann die A. W. Schlegelsche Theorie nicht billigen, nach der ein einziger großer Gedanke im Trauerspiel herrschen soll, während Personen, Charaktere, Handlungen nur als symbolischer Ausdruck einer Idee Bedeutung haben. Die neuere Theorie beachtete die Forderung nach innerer Wahrscheinlichkeit gar nicht, Schlegel seien die unnatürlichsten und abenteuerlichsten Gestalten lieb, wenn er mit ihnen allegorisieren kann. Wenn Schlegel auf Shakespeare hinweist und dort das philosophische Drama zu finden meint, so glaubt der Rezensent nicht, daß Shakespeare seine Werke in der Art geschaffen hat, wie Schlegel es sich dachte. Er hat nicht, so viel er auch zu philosophischer Reflexion Anlaß gibt, mit diesen abstrakten Resultaten angefangen. Das ist des Rezensenten Ansicht.

Auf den gefährlichsten Abweg und vom wahren Zweck der Tragödie weg führt die Verbindung dieser Spekulationen mit religiösen Vorstellungen. Innerhalb seines, das heißt, des ästhetischen Dramas, hält es der Rezensent zwar immerhin für möglich, Religion, aber nur als Religionsschwärmerei, also als eine Leidenschaft im Drama zu verwenden. Calderons „Das Leben ein Traum" und „Der standhafte Prinz" beweisen, wie der religiöse Zweck sich mit dem poetischen und drama-

---

[66]) 14. Januar 1805, S. 89.
[67]) 1805, Nr. 224, S. 373.

tischen vereinigen könne. Gegen Schinks Absicht in den „Fügungen“ [68]), einer didaktisch romantischen Dichtung, zeigen zu wollen, wie der Himmel die Gerechten, um sie zu prüfen, in Unglück bringt und sie dann durch Fügung wieder herauszieht, wendet der Rezensent ein, daß das Vertrauen auf Gottes Gnade zu stärken, der Kirche Sache sei. Von einer religiösen Tragödie nach Art Schlegels will unser Rezensent nichts wissen, da hier eine Welt dargestellt wird, in der die Wunderkraft gewisser religiöser Gedanken, Bilder, Empfindungen in die Begebenheit eingreift und entscheidenden Einfluß hat. Wo für den Rezensenten der Verstand die Dinge nicht mehr durchdringen, wo nur der Glaube an das Wunderbare weiterführen kann, da gebietet er als Rationalist Halt. So duldet er auch hier nicht, daß schwärmerische Vorstellungen, die in der katholischen Kirche zu Hause sind und, nach seiner Meinung höchst unnatürlich dem protestantischen Glauben aufgepfropft werden sollen, als Quelle tragischer Wirkung für das Pathos der griechischen Tragödie und der des Shakespeare gehalten werden. Schillers „Jungfrau von Orleans“ kommt nach des Rezensenten Ansicht der neuen Richtung zu sehr entgegen, als daß das Stück seinen Beifall erhalten könnte. Er bezeichnet es als ein Konglomerat widersprechender Eigenheiten, da Schiller, um den griechischen Charakter der Erhabenheit zu erreichen, einerseits etwas von einem griechischen Schicksal dareinflocht, andererseits aber wieder christliche Schwärmerei und etwas vom Ton der italienischen Ritterepopoe voll Zauberei hineinbrachte. Das Schwanken in den neuen Theorien und die Zwiespältigkeit des neueren Dramas erhalten einen Hieb durch die Bemerkung: „Es ist nicht bekannt, ob diejenigen, welche zuerst den Ton der Bewunderung dieses Meisterstückes in einer neuen Gattung anstimmten, es noch dafür gelten lassen, oder ob es jetzt als unvollkommener Versuch verachtet wird, der nur die Bahn gebrochen habe, um dem Platz zu machen, was heute für vortrefflich gelten soll, bis man morgen gut finden wird, einen neuen Abgott aufzustellen“ [69]). Alle Werke, die in dieser Richtung zum Ziel zu kommen glaubten, beweisen dem Rezensenten nur, wie recht er mit der Ablehnung der Theorie tat, die es nur darauf anlegte, glänzenden Effekt zu machen, die Einbildungskraft aufzupeitschen, den Verstand zu blenden und wahre Empfindung durch ausschweifenden Reiz unbestimmter Gefühle zu ersticken. Eine Tragödie, die der Schlegelschen Theorie direkt auf den Leib zugeschnitten wäre, findet der Rezensent überhaupt nicht; denn das, was Schlegel als solche anerkannte, „das Kreuz an der Ostsee“ von Zach. Werner, ist für den Kritiker keine überzeugende Meistertragödie. Aber nach seiner Ansicht würde die Bearbeitung folgenden Vorschlags sicherlich eine ergeben: „Nur in Ideen ist Leben und Wirklichkeit. Im Vorspiele laßt Raum und Zeit auftreten und im Stück selbst Glaube, Liebe, Hoffnung, Zweifel, Ungerechtigkeit und Zwietracht — und zum Beschluß die formlose Menschheit als Chor!“ [70]) Das klingt wie eine Antwort auf Schlegels Ausspruch: alle klassische Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.

Die Aufstellung des ästhetischen Schemas hat uns geholfen, die Kritik der A. L. Z. in eine bestimmte Kunstrichtung einzuordnen. Wir haben feststellen können, daß vor allem Aristoteles, Lessing und Schil-

---

[68]) Januar 1819, S. 193.
[69]) 30. III. 1808, Nr. 94, S. 755, 757, 792.
[70]) Ebenda.

ler auf die Rezensenten eingewirkt haben, daß sie ihr Ideal einer Tragödie in den Schillerschen Dramen am wirksamsten verkörpert sehen. Aber auch die Antike und die Franzosen haben nach ihrer Meinung unvergängliche Tragödien geschaffen. Mancher Dramatiker erhält von der Zeitung den Rat, sich am klaren Quellwasser der Franzosen zu reinigen und an der warmen Flamme der Griechen sich zu erwärmen. Shakespeare, groß in seiner Charakterdarstellung, bedeutet doch für den Minderbegabten immer mehr eine Gefahr als einen Nutzen.

Ein kurzer Überblick über die Stellung der Zeitung zu den einzelnen Dichtern wird deshalb nicht überflüssig, weil auch irrationale, nicht festlegbare Elemente das Urteil des Rezensenten über einen Dichter mitbestimmen. Wie könnte sonst Müllner, der — wie nachgewiesen — sich derbe Verstöße gegen die Poetik zuschulden kommen läßt, doch als der befähigste Dramatiker angesprochen werden und wie könnte sonst Grillparzer, der mit Sappho in klassizistischen Bahnen wandelt, damit nicht die Gunst des Kritikers erlangen? Hatte Goethe in Zach. Werner einen Dramatiker vermutet, der die Nachfolge Schillers antreten könnte, so ließ den Rezensenten der A. L. Z. auch Werners „Cunegunde" auf Großes hoffen. Als aber die romantischen Eigenarten in Werners späteren Dramen immer unverkennbarer werden, schlägt der Rezensent seine Hoffnungen, die er auf diesen Dichter gesetzt, nieder und wendet sich mehr dem nüchternen, verstandeskalten Müllner zu, dessen Werke „Der neunundzwanzigste Februar", „Die Albaneserin", die den Preis vor allen anderen, denselben Stoff behandelnden Dramen erhält, „Yngurd" bei kleinen Ausstellungen durchweg positiv beurteilt werden. In einigem Abstand von diesem Vertreter des Schicksalsdramas, aber immerhin noch sehr wohlwollend, werden die Epigonen Schillers, Raupach und Auffenberg, behandelt. Aber die üble Nachahmung Schillers und der Antike wird Raupach als schillerisierende und gräcisierende Manier in „Timoleon der Befreier" verdacht. Daß „Das Opfer des Themistokles" von dem Freiherrn von Auffenberg noch nicht auf der Bühne sein Glück gemacht hat, liegt nicht an dem Werk, sondern an dem Tiefstand der Bühne, die mit Freischützen, Pretiosen, Euryanthen das Publikum lockt und verdirbt, das, so erzogen, schwerlich an einem Themistokles Gefallen findet, wenn er nicht gesungen und getanzt wird. Der Kritiker fordert das Publikum auf, sich wenigstens durch Lesung den Genuß des Werkes zu verschaffen. Th. Körner ist nach dem Urteil der A. L. Z. noch nicht über eine bloße Nachahmung Schillers hinweggekommen. Tragisches Genie mangelt ihm, seine Hinneigung zum Rührspiel bedeutet einen Rückgang seiner Kunst. Während Körners dichterische Begabung am Ende seines dramatischen Schaffens merklich nachläßt, zeigen die beiden letzten Werke Kotzebues, „Der Schutzgeist" und „Rudolf von Habsburg" und „Ottokar von Böhmen", daß dem Dichter auch die „höhere" Tragödie gelingt. Die beiden Dramen werden von dem Kritiker lobend als „bessere" Werke anerkannt. Grillparzers Talent zur dramatischen Kunst kann auch die Kritik nicht wegleugnen, aber es macht weder im klassischen Drama „Sappho" noch im historischen „König Ottokars Glück und Ende" Eindruck auf ihn. „Cardenio und Celinde" beweist ihm, daß Immermann ein in die Irre geleitetes Talent ist, das auch nicht im „Trauerspiel in Tirol" den Weg zur echten Tragik fand. Kleist schätzt der Rezensent bis auf die romantischen Kriterien im „Prinz von Homburg" und auf seine Kunsttheorie, so wie sie sich in der „Familie Schroffenstein" ausdrückt, da sie einen vollkommenen Bruch mit der ästhetischen Theorie

des Dramas bedeutet. In A. W. Schlegel sieht er einen fähigen Theoretiker des Dramas, aber einen schlechten oder nur ganz mittelmäßigen Dramatiker. Tieck taugt zu beiden nicht. Fouqués Begabung liegt auf einem anderen Gebiet als dem dramatischen. Von dort stammt das Lob, das wir zuweilen bei der Beurteilung seiner Dramen finden.

Der Roman.

Beim Roman und bei der Erzählung kommt die weltanschauliche Einstellung der Zeitung ebenso wie beim Drama eindeutig zum Ausdruck.

Wie jedes Kunstwerk soll auch der Roman sowie die Novelle den Genießenden in einen von Schiller[1]) als „ästhetisch" bezeichneten Zustand versetzen, in dem die Totalität der menschlichen Natur zu vollem Ausdruck kommt, alle geistigen Kräfte, alle Stimmungen des Gemütes sich im Spiel entfalten. Das wird aber nur erreicht, wenn der Dichter selbst sich in diesem Zustand befindet, die ganze Fülle seines intellektuellen Reichtums aufbietet und das musikalische Gefühl mit der philosophischen Vernunft, die poetische Phantasie mit dem reflektierenden Verstande verbindet zu dem Zweck, seinem Werke „jene ausgebildete Reinheit, jene erhebende und beruhigende Harmonie, jene klassische Bedeutsamkeit zu geben, die über jede temporelle und nationelle Rücksicht hinaus in jeder Zeit und bei jeder Nation den entschiedenen Charakter der poetischen Gediegenheit bekundet[2]). Die Kritiker der A. L. Z. betonen immer wieder, daß der Dichter mit der Vereinigung aller Kräfte in sich das Kunstwerk erschaffen und ausbilden soll, daß er schlechthin nichts Einzelnes aus seinem inneren geistigen Fond vorherrschen lassen darf, wenn auch dieses Einzelne noch so pikant und schillernd sei, damit das Werk von dem „unkünstlerischen" Charakter der „Zerstreutheit" frei erhalten werde. Mit dieser Ansicht richten sie Jean Pauls „Flegeljahre"[3]) wie seinen „Titan" und nehmen nur „das Leben Fibels"[4]) aus, in dem die verschiedenartigsten Momente zu einem befriedigenden Ganzen in Stoff und Form vereinigt wären. In Tiecks „Aufruhr in den Cevennen"[5]) wird als technischer Fehler die einseitige Inanspruchnahme des Verstandes gerügt, die Schiller als ein der Gattung eigentümliches Element ansieht, das den Roman nur zu einem „Halbbruder der Poesie"[6]) mache. Der Rezensent dagegen hat die Bedenken, die Schiller gegen den Roman als Kunstwerk hatte, überwunden. Nach ihm muß die Natur des Romans nicht mehr unbedingt gegen das oberste Kunstgesetz der Harmonie verstoßen; vielmehr ist nur die Unbeholfenheit oder Excentricität des Romanschriftstellers schuld, wenn wir dieses Gesetz im Roman nicht erfüllt sehen. Das Verströmen des Gefühls andererseits wie in der Erzählung der Wilhelmine Wilmar „Viole oder das Totengewölbe"[7]) ist für den Roman ebenso unangebracht. Gerade vor diesem Fehler hatte Schiller gewarnt und an den bloß rührenden Romanen und Novellen das energische Prinzip

[1]) Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung.
[2]) A.L.Z. September 1804, S. 586.
[3]) September 1804, S. 586.
[4]) April 1812, S. 689.
[5]) April 1827, S. 769.
[6]) Schiller, Phil. Schriften, Bd. II, S. 216. Jbl.-Ausg. Bd. 12, S. 216.
[7]) September 1813, S. 64.

vermißt, das nach ihm aber den Stoff beleben muß, um das wahrhaft Schöne zu erzeugen.

Wie Verstand und Gefühl in einem harmonischen Verhältnis zueinander stehen sollen, muß auch die Phantasie und der Verstand eine innige Verbindung eingehen, das heißt, die Phantasie darf nicht vom Verstande losgelöst, einseitig schaffen. Darauf hatte Kant in der Kritik der Urteilskraft sein Augenmerk gerichtet und nach ihm Schiller, der sich geradzu empören konnte über das „wilde Spiel der Imagination", das jede Grenze überschreitet. In dem Abenteurerroman „Rinaldo Rinaldini"[8]) sieht die Kritik der A. L. Z. ein übles Beispiel dafür. Denn obwohl sich die Kunst nicht an die in der Wirklichkeit geltenden Gesetze des Lebens zu halten habe, sondern zu höheren Gesetzen aufsteigen müsse, so darf sie sich doch nicht haltlos ins Phantastische, Willkürliche verlieren, sondern bedarf der Zügel des Verstandes. Mit dieser Kritik werden vor allem die Werke der Caroline v. Fouqué[9]) getroffen. „Die Majoratsherren"[10]) von Arnim beweisen dem Rezensenten, daß es der Dichter zuweilen nicht versteht, seine Phantasie zu zügeln, so daß sie ihm mit dem Verstande davonläuft. Schuld an dieser sich vor allem bei den Romantikern einbürgernden Manier gibt die Kritik E. T. A. Hoffmann[11]), der in seinen Werken oft die Grenze des Phantastischen übersteige, dessen Fratzen den Rezensenten aber völlig kalt lassen. Der Wunsch der Zeitung geht dahin: „Möchten die Zerrbilder der Phantasie mit dem Meister, der sie hervorgerufen, wieder verschwinden!"

Kurz: Der Kritiker gestattet weder das Übergewicht des Gefühls über den Verstand und der Phantasie über die Logik, noch der leidenschaftlichen Unruhe über die geordnete Harmonie. Mit der Forderung des ästhetischen Zustandes für die Schaffenden wie Genießenden reiht er den Roman und die Erzählung unter die Kunstwerke ein, die eine vorwiegend ästhetische Betrachtungsweise verlangen. Damit geht er bewußt über die Aufklärung hinaus, die den Roman meist als Vehikel der Darstellung einer Weltanschauung ansah, grenzt sich aber auch ab gegen die Romantik, die seit Goethes „Wilhelm Meister" im Roman den Rahmen für ihre neue Kunstanschauung erblickte, wodurch nach der Meinung unseres Kritikers Didaxen, aber keine poetischen Werke entstanden seien; wie er an Frz. Sternbalds Wanderungen"[12]) oder sogar an der Novelle „Das Dichterleben" rügt. Als Kunstwerk im klassischen Licht dulden Roman und Novelle keine außerästhetische Tendenz, weder moralische noch didaktische[13]).

Nach der Definition des Rezensenten der A. L. Z. ist die höchste Aufgabe des Romans:

> Welt und Menschenleben in möglichst weitem Umfang, wie sie sich in der Seele des Dichters abspiegeln, zu einem dichterischen Ganzen zu gestalten, während die poetische Erzählung aus jener weiten Sphäre irgend ein einzelnes Moment, gleichsam eine Gruppe

---

[8]) A.L.Z. Juni 1805, S. 599.
[9]) A.L.Z. Juni 1814, S. 357.
[10]) E. B. A.L.Z. 1819, S. 1097.
[11]) Ebenda.
[12]) E. B. A.L.Z. September 1819, S. 780.
[13]) Daß die Kritik diese hohe Meinung vom Roman zuweilen vergißt, werden wir noch im Verlauf der Arbeit festzustellen haben.

aus dem reichen Gemälde herausnimmt und sie für sich zu einem bedeutsamen Bilde abrundet [14]).

Diese Begriffsbestimmung ist in der Hauptsache inhaltlich festgelegt und läßt die Form nur dem allgemeinen Kunstgesetz ohne gattungsmäßige Scheidungen unterstellt sein.

Wichtig ist zunächst einmal, daß der Kritiker den Menschen in den Mittelpunkt der Dichtung gestellt sehen will, wichtig, weil während seiner Tätigkeit die romantische Richtung einen anderen Maßstab als den „homo mensura est" an die Dichtung legte. Aber für die klassische Ästhetik war es ein feststehender und immer wiederholter Grundsatz, daß der höchste Gegenstand der Kunst und Dichtung der Mensch sei und alles nur so weit zugelassen sei, als es zu dem Menschen in einer notwendigen Beziehung stehe. Was Lessing als unerläßliche Bedingung für den gnädig im Bereich der Kunst geduldeten Roman hinstellt: „Wenn man schon einmal Romane lesen will, dann solche, die nicht unsinnige Hirngeburten, sondern Menschen schildern" [15]) und Schiller philosophischer in folgende Wendung faßt: „Wenn sich das dichterische Genie über alle zufälligen Schranken, welche von jedem bestimmten Zustande unzertrennlich sind, mit freier Selbsttätigkeit muß erheben können, um die menschliche Natur in ihrem absoluten Vermögen zu erreichen, so darf es sich doch auf der anderen Seite nicht über die notwendigen Schranken hinwegsetzen, welche der Begriff der menschlichen Natur mit sich bringt; denn das Absolute aber nur innerhalb der Menschheit ist seine Aufgabe und seine Sphäre [16]), das formuliert der Rezensent als Wunsch: im Roman Menschen dargestellt zu sehen, die menschlich fühlen, fehlen und bereuen."

Das Bild des Menschen will die Zeitung in dem Lichte klassischer Welt- und Kunstanschauung dargestellt sehen. Sie vertritt einen Humanitätsgedanken, der nur zu den spezifischen Qualitäten des Menschentums wie Vernunft und Freiheit verpflichtet. Damit beweist sie ihre engste Anlehnung an den Kant-Schillerschen Idealismus. Kant [17]) — das gesteht der Rezensent mit Stolz — habe ihn wie sein Jahrhundert gelehrt, daß nicht von Trieben, sondern von Ideen ein menschliches Leben regiert werden müsse, und Schiller habe ihm bewiesen, welch genialische Leistung eine solche hohe Weltauffassung hervorbringen kann. Überwiegenden Einfluß hat auf das Weltbild der Rezensenten die Kantische Philosophie mit ihrer Lehre von der menschlichen Vernunft, die zum Verstande hinzutritt und der menschlichen Freiheit, die uns der Philosoph durch den intelligiblen Charakter des Menschen gesichert hat. Von diesen Gedanken ist auch unser Kritiker durchdrungen, und zwar lebt er so in dem Geist des großen Mannes, daß er sich sogar in seinen Rezensionen Kantischer Terminologie bedient. Ganz kantisch klingt zum Beispiel folgender Ausspruch: „Menschlich aber ist nichts, wo nicht Spuren der Vernunft angetroffen werden" [18]). Wie Kant sieht auch der Rezensent der A. L. Z. für jede sittliche Handlung des Menschen die Freiheit für unerläßlich an. Sie wird ihm geradezu zur Voraussetzung für die Dichtung. Karoline von Fouqué [19]) erhält daher den Verweis, daß sie in manchen Stücken die

---

[14]) A.L.Z. E. B. Januar 1824, S. 78.
[15]) Deutsche Vierteljahrsschrift 4, 1926, S. 468.
[16]) Schillers philos. Schriften, Bd. II, S. 238.
[17]) A.L.Z. November 1815, S. 603.
[18]) Ebenda.
[19]) A.L.Z. Februar 1822, S. 340.

Freiheit des Menschen nicht genug schont. Sobald die Schicksalsidee diese Freiheit des menschlichen Tuns zu sehr gefährdet und den Menschen nur als Marionette erscheinen läßt, wird sie abgelehnt. So bedauert der Rezensent Krug v. Niddas Hinneigung zum Fatalitätsglauben, dem Prophezeihungen, Ahnungen, Träume und Vorbedeutungen aller Art auf Menschenglück und -unglück wirksam und einflußreich erscheinen. Die Idee einer Vorbestimmung zum Verbrechen, der menschlichen Freiheit und der Güte einer weisen, väterlichen Vorsehung gleich unwürdig, ist dem Rezensenten in der Seele zuwider, und er muß sie wie vom metaphysischen so auch vom ästhetischen Standpunkt ablehnen, da sie nur im Innern zerreißt, ohne zu versöhnen. Hier haben wir ein deutliches Beispiel dafür, wie die Weltanschauung des Rezensenten auch für seine Kunstanschauung maßgebend ist. Von der Vernunft, dem Geschenk Gottes an die Menschen, erhalten wir die Freiheit über die sinnlichen Qualitäten unseres Menschentums: Nie wird man leugnen können, daß der Mensch nur durch die ihm von Gott verliehene Vernunft imstande ist, seine sinnliche Natur der geistigen unterzuordnen und so zu immer größerer Gottähnlichkeit zu gelangen, daß reine Tugend, der Grund und die Bedingung aller menschlichen Würde, nur da gedeihen kann, wo das Licht der Vernunft leuchtet, ohne welches sie ja nicht die Frucht des freyen Willens ist"[20]). Diese Freiheit ist ein Geschenk Gottes und in der Religion unterzieht sich der Mensch einer freiwilligen Unterordnung unter das göttliche Gesetz. Religion ist eine notwendige Ergänzung der Freiheit, sie ist die freiwillige Bindung des Menschen an das göttliche Gesetz, nachdem er von seiner zwangsmäßigen Bindung daran befreit ist. So muß in den Dichtungen dem Höchsten stets gebührende Achtung gezollt werden. Wer wie Lord Byron[21]) mit den heiligsten Gefühlen und Hoffnungen der Menschheit ein frevelhaftes Spiel treibt und gigantisch frech gegen die unsichtbare Hand, welche die Schicksale des menschlichen Lebens lenkt, sich aufbäumt, tritt die ideale Natur des Menschen in den Staub und darf als Dichter keine Anerkennung finden.

Kant hatte aber auch den Menschen wieder in seine natürlichen Schranken gewiesen, ihn zur Bescheidenheit ermahnt mit der Erinnerung, daß wir mit dem Verstand nicht über die Grenzen sinnlicher Erkenntnis hinauskönnen, wie weit auch unser Glauben und unsere Wünsche gehen. Diese strenge Selbsteinschränkung hatte die neue Philosophie von sich getan; sie gab die Menschen ihrem angeborenen Triebe zur Allwissenheit wieder. Die einen suchten die Seele draußen in der Natur, andere wagten den dunklen Weg durch ihre innere Natur nach der äußeren. Schelling faßte Natur und Menschheit als einen großen und einheitlichen Organismus. Zwischen dem Menschen und der Natur befindet sich nach seiner Ansicht keine unübersteigliche Mauer, in der Natur herrscht ein Fühlen, das dem Menschen wesensverwandt ist, im Menschen lebt noch ein Stück Natur. Den Romantikern war daher die strenge Ethik Kants unbehaglich, sie lauschten lieber auf die Stimme der Natur, die in ihrem Innern sprach; sie scheuten sich, gegen die Wünsche ihres Gefühlslebens aufzutreten, weil sie in ihnen Kundgebungen des Gesetzes ihrer eigenen Persönlichkeit sahen. Einem Ungeweihten und Gegenfüßler wie unserem Rezensenten erschienen die Romantiker wie willenlose Instinktmenschen oder Narren. Das kommt zum Ausdruck bei der Kritik an den Personen in Eichendorffs Roman „Ahnung

[20]) November 1826, S. 574.
[21]) Dezember 1821, S. 852.

und Gegenwart". Sie werden als Menschen charakterisiert, deren freie Natur durch die Gewohnheiten und Forderungen des konventionellen Lebens noch nicht eingezwängt wurde, und die sich rücksichtslos zum Teil dem Treiben und Drängen ihres phantastischen, sich selbst unverständlichen Gemüts überlassen. Willenloses Verströmen des Gefühls, ewige Sehnsucht, schmachtende, hinwelkende Liebe sind für den Kritiker der A. L. Z. die kennzeichnendsten Merkmale des romantischen Charakters, über die er im „Aufruhr in den Cevennen" spottet, wo Euphemia und der Weltpriester nicht stark genug sind, Freude zu vertragen und an der erschütternden Rührung des wundersamens Wiederfindens auf der letzten Seite des Buches sterben.

Die gesamte Kritik der A. L. Z. will, auf klassischem Boden stehend, nur eine ideale Menschheit im Roman sehen und fordert eine Spiegelung der Welt in der Seele des Dichters, das heißt eine Welt, die erst durch das individuelle Medium des Dichters hindurchgegangen ist. Da nach der Ansicht des Rezensenten die Seele des Dichters einem Spiegel gleicht, der die umgebende Welt zurückstrahlt, und zwar rein, wenn er selbst rein, beschmutzt, wenn er schmutzig ist [22]), so muß auch, soll der Gedanke der Humanität in den Dichtungen zum Ausdruck kommen, die Persönlichkeit des Dichters zu diesem Ideal sich hinaufzuläutern trachten. Will der Dichter im Namen der Menschheit und zu ihr sprechen, so muß er selbst das Urbild der Menschheit, das zeitlose Menschentum in sich verwirklicht, seine eigene Individualität zum Repräsentanten der ewigen Menschheit erhöht haben. Sehr aufschlußreich ist das folgende Zitat, eine Kritik an Klinger: „Bey allem Talent, innere und äußere Zustände und Beschaffenheiten in der reinsten Objektivität aufzufassen und darzustellen, wird doch keiner je der Vollkommenheit sich nähern, wenn er der subjektiven Idealität ermangelt, in welcher allein er einen Maßstab für das Leben und dessen mannigfaltige Erscheinungen findet [23]). Der Schreiber dieser Worte pflichtet also Klinger bei, der behauptet, daß nicht das bloße Spiel des Witzes und der Phantasie den wahren Dichter macht, sondern hohe moralische Kraft, weil er sonst nicht hoch empfinden und würdig darstellen könne, denn nur aus dem Dichter gehe die Idealität in das Kunstwerk über. Bei Wahrung größester Objektivität kann sich die Individualität nicht verleugnen und „wie will er", so fragt Klinger, „den Edlen seiner Zeit genug tun, wenn er diese Individualität nicht zu reiner Menschheit geläutert hat, die sich in seinen Werken ausdrückt."

Klinger steht unserem Kritiker als vorbildliche Dichterpersönlichkeit vor Augen, da er sich auf schlüpfriger Bahn, umgeben von einer luxuriösen Welt, unter mißlichen Verhältnissen, zu einer Zeit, wo fester Männlichkeit, kühnem Mute wohl gar Gefahr drohte, diese hohe moralische Kraft behauptete und bewies und nie die Idee der edleren Menschheit aus dem Auge verlor.

Da auch in Jean Paul [24]) sich ein Gemüt voller Menschenliebe offenbart, herrliche Sinnesreinheit und zarte Frömmigkeit, wie sie in seinen Werken zum Ausdruck kommt, aber nicht immer in angemessener erträglicher Darstellung, so trennt der Rezensent die Werke Jean Pauls, denen er nicht die nötige Wärme entgegenbringen kann, von seiner Persönlichkeit und meint: „Wir gewinnen in seinen Büchern, die wir nicht liebgewinnen können, doch ihn selbst lieb." Er begrüßt

[22]) 1805, Nr. 106, S. 183 ff.
[23]) Ebenda.
[24]) September 1804, No. 268, S. 586.

es, daß Jean Pauls tiefer und sanfter Geist sich gerade jetzt in dem Zeitalter des verworrensten Strebens innig und kraftvoll offenbart und ist der Überzeugung, daß die Nachwelt unparteiisch dieses Verdienst anerkennen wird. —

Mit Recht kann diese Forderung als klassisch bezeichnet werden. Schiller vertritt sie ja in seiner Kritik an Bürger und die Abhängigkeit der Kritiker der A. L. Z. von diesen Schillerschen Ausführungen geht bis in den Wortlaut: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität" [25]). In diese Worte kleidete Schiller denselben Gedanken.

Schiller hat das so lang umstrittene Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit, Poesie und Moral in einer neuen und vertieften Weise erfaßt; denn ihm war die Dichtung nicht mehr wie seinen rationalistischen Vorgängern eine Lehrerin der Sittlichkeit, sondern er sah ihre Aufgabe in der Verkörperung innerer Harmonie, auf der erst die höchste Sittlichkeit beruhe. Seine Poesie sollte nun Wegweiserin und Erzieherin zum höchsten Ziel des Einzelnen und der Menschheit werden. Der Gedanke der ästhetischen Erziehung war der Lebensnerv von Schillers Welt- und Kunstanschauung. Auch unsere Zeitung sucht diesem Ziele nachzustreben. Sie ist der Ansicht, daß den Künsten „ein Nutzen im höheren Sinn, ein wohltätiges Einwirken auf das Leben der Menschheit" nicht erlassen werden darf, aber in der Praxis läuft bei ihr der Nutzen im höheren Sinn oft auf das Moralische hinaus und verführt sie zur Besprechung von Werken, die in ästhetischer Hinsicht keine Auszeichnung oder auch nur Beachtung verdienen. Im Prinzip wehrt sich auch der Rezensent der A. L. Z. gegen moralisierende Tendenz im Roman; denn er erinnert H. Cuno [26]), der in seinem „Diadem" nur moralische Zwecke erreichen will, an Schiller, der in der Abhandlung über das Pathetische meint, es sei eine Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in ästhetischen Dingen fordere. Die moralische Tendenz lehnt also der Kritiker ab, er ist aber der Ansicht, daß ein Kunstwerk sonst seiner Natur unbeschadet doch die Moralität fördern könne, ohne daß man es selbst moralisch nennen und verwerflich finden dürfte [27]).

Bei der Kritik an den Romanen finden wir die Rezensenten der A. L. Z. auf dem Wege, den Geschmack des Publikums eifrig zu untersuchen, und ihn auf eine höhere Stufe zu führen. Sie irren also von einer streng ästhetischen Betrachtungsweise ab und verlieren sich in utilitaristische Erwägungen, wie sie im Zeitalter der Aufklärung an der Tagesordnung waren. Das lag aber zum Teil daran, daß das Publikum den Roman mit anderen Augen betrachtete als die übrigen Kunstgattungen, daß es glaubte, auf ihn ein Recht zu haben, und daß es sich darin an den Modetorheiten seiner Zeit ergötzen wollte. Die Kritik der A. L. Z. glaubt über dem Umweg des Romans am besten auf das Publikum einwirken zu können und betont deshalb stark die pädagogische Seite, die Erziehung zur wahren Humanität als das Wesentliche am Roman, auch wenn in ästhetischer Beziehung nicht das letzte Ziel erreicht ist. So erhebt sie Prätzel [28]), Fanny Tarnow [29]), Weis-

[25]) Der Göttinger Dichterbund zur Geschichte der Deutschen Literatur von R. E. Prutz, S. 782.
[26]) September 1821, No. 231, S. 21.
[27]) E. B. 1812, S. 460.
[28]) November 1822, S. 525.
[29]) Juni 1820, S. 326.

flog[30]) und Beckers[31]) weit über die niederen Unterhaltungsschriftsteller, weil jene durch ihre stark sittlichen Geisteserzeugnisse den Geschmack an schlechter Ware immer mehr zu verdrängen suchten.

Trifft aber moralische Tendenz mit künstlerischem Wert zusammen, so spendet die A. L. Z. uneingeschränktes Lob. Das gilt von Rochlitz[32]), einem Weimarer Hofrat, der als denkender Mann voll des besten Willens und der lautersten Gesinnung auftritt und mit aller Kraft und Wärme der Beredsamkeit des Menschenfreundes, mit der überzeugenden Stimme der Wahrheit das verirrte Geschlecht von dem Abgrunde, an dem es schwindelt, zurückruft und ihm einen neuen Spiegel vorhält, in welchem es „die verzerrten Züge verwüsteter Schönheit mit Schaudern gewahr wird" [33]).

Die Kritik geriet durch diese Auslegung des Ausspruchs vom Nutzen im höheren Sinn in eine Richtung, die Goethe an dem alternden Herder so zurückstieß, der nach seiner Auffassung im achten Band seiner Humanitätsbriefe „eine unglaubliche Duldung gegen das Mittelmäßige hervorriefe. Pflichtet Goethe auch der ersten Hälfte der „halbwahren Philisterleyer", daß die Künste das Sittengesetz anerkennen müßten, noch bei, allerdings mit der Begründung, daß ihre Gesetze so gut wie das Sittengesetz aus der Vernunft entsprängen, so doch nimmermehr der zweiten Hälfte des Satzes, daß die Künste sich dem Sittengesetz unterzuordnen hätten: „täten sie aber das zweyte so wären sie besser verloren und es wäre besser, daß man ihnen einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufe, alsdaß man sie nach und nach ins nützliche platte absterben ließe" [34]).

Die Kritik der A. L. Z. weiß wohl, daß sie, wenn sie den klassischen Dichtern treue Gefolgschaft leisten will, den Weg Goethes und Schillers und nicht den Herders zu gehen habe. So setzt sich ein Rezensent einmal um der poetischen Gerechtigkeit willen über das Verhältnis, „das einem beschränkten Sittenrichter anstößig erscheinen könnte" in „Osmar und Theone", einem Roman von Dr. K. Baldamus[35]), hinweg und ringt sich zu der Ansicht durch, daß die Natur und Wahrheit des Lebens im Gebiet der Dichtung höher stehen müsse als die „ehrwürdige Sitte" und betrachtet nun auch das Moralische unter ästhetischem Gesichtspunkt. So selbstverständlich war dem Blatte aber diese Anschauung nicht immer, wie wir in einer Besprechung der „Liebe Selbstvernichtung" von Loeben[36]) feststellen können. Hier wünschte der Rezensent, daß der Verfasser den Kampf der ehelichen Liebe gegen die ungebundene Liebeslust mit derselben Sicherheit geschildert und gelöst haben möchte, mit welcher er in der ersten Häfte der Novelle das reizend sinnliche Verhältnis zwischen Celio und Giamia anschaulich gemacht habe.

Die Sonderung der beiden Gebiete des Ethischen und Ästhetischen, eine Entfernung vom frühklassischen Standpunkt, von einem Standpunkt, den Shaftesbury vertrat, hat die Übertreibung zur Folge, daß viele glauben, ästhetisch zu sein, wenn sie sich recht unsittlich gebärden. Die neue Strömung, so meint unser Rezensent, hatte recht, moralisierende

---

30) E. B. November 1824, S. 1055.
31) März 1814, S. 553.
32) E. B. Mai 1812, S. 457.
33) Ebenda.
34) Goethe, 20. Juni 1796, Brief.
35) E. B. Juli 1821, S. 614.
36) E. B. 1817, S. 505.

Auswüchse in den Werken der Poesie zu verspotten, weniger recht hatte sie, die moralische Tendenz überhaupt abzulehnen und unrecht, wenn sie das „moralische Seyn“ [37]) selbst für eine Art von Plattheit erklärte. Gegenüber ihrer sündlichen Glut, die ihnen über Sittlichkeit ging, rühmt er das Ideal einer höheren Menschlichkeit, die in sittlicher Begrenzung unseres natürlichen Lebensdranges besteht.

Es ist nach diesen Worten leicht zu ermessen, was der Rezensent als unmoralisch ansieht und aus der Dichtung verbannt wissen möchte: die Darstellung niederer Triebe des Menschen, seiner sinnlichen Leidenschaften und Affekte.

Versucht Streckfuß [38]) in seiner „Julie von Lindau“ oder „Natur, Wille und Verhängnis“ darzustellen, wie weit die Gewalt der Leidenschaft geht, so kann der Kritiker der A. L. Z. vom psychologischen Standpunkt den Plan nicht verwerfen, aber der ästhetische Genuß bleibt nach ihm bei einer solchen Darstellung aus. Der Klassik lag die Schönheit in der Mitte von Askese und Wollust. Der Rezensent richtet sich in dieser Beziehung vollkommen nach Schillerschen Ansichten, wie wir sie in dem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ vorfinden. „Wovon eine zarte Empfindung mit Scheu sich wendet, was materielle Begierden erregt, das muß durchaus und für ewig von dem Parnaß verwiesen seyn, wo die keuschen Göttinnen wohnen.“ Die Darstellung des Sinnlichen erlaubt er nur dann, wenn sie zur Verwirklichung einer großen Idee verhilft: Was selbst ein unverdorbenes Gefühl für Wahrheit und Moralität beleidigt, darf nur insofern ein Gegenstand der Kunst werden, als es einer begeisterten Idee untergeordnet und zu ihrer lebendigen Darstellung notwendig ist [39]). Dieser Gesichtspunkt rettet in den Augen der A. L. Z. Klinger [40]) mit seinen oft bis ans Üppige grenzenden Szenen. Für solche Darstellung gibt es aber ein Maß: die widrigen Empfindungen, die der Dichter erweckt, dürfen den Genuß nicht überwiegen, auf dem der Wert seines Werkes beruht, sonst wird das Interesse des Kunstwerkes zerstört. Die Darstellung des gräßlichen Stoffes der „Rose von Farsistan“ von Waiblinger [41]) verliert sich nach dem Urteil des Rezensenten in „Unsinn und Tierbrunst“, übersteigt also die Grenzen des Zulässigen. Auch in den „Reisebildern“ Heines [42]) trifft der Rezensent neben recht genialen Ansichten, wackeren Empfindungen, auch wieder auf ganz unerträgliche Gemeinheiten und ganz ungehörige Witze.

Empört wendet sich das Blatt gegen diejenigen Dichter, die die schlechtesten Geschmacksrichtungen und die außerästhetischen Gefühls- und Sinnenreize unter ästhetischer Einkleidung zum Gegenstand ihrer Ausbeutung wählen. Gegen solchen Mißbrauch der ästhetischen Flagge zu unsittlichen Zwecken kann er nicht streng genug vorgehen. In dieser Hinsicht verdächtig erscheint „die tugendhafte Kokotte oder Geschichte der Gräfin Cardine Busso“ von v. Arnim [43]). Die mit Absicht ins Werk gestreute Anstößigkeit ist Frivolität, die aufs schärfste abzuweisen ist. Ein völlig mit Schiller übereinstimmendes Urteil läßt ein Rezensent den Dichtern zuteil werden, die mit doppelter Buchführung

---

[37]) E. B. 1812, Mai, S. 460.
[38]) Dezember 1813, S. 764.
[39]) E. B. 1813, S. 841.
[40]) April 1805, N. 106, S. 183 ff.
[41]) November 1827, S. 505.
[42]) Dezember 1826, S. 799.
[43]) Mai 1805, S. 296.

ihr Schriftstellergeschäft betreiben. Auf den rührigsten Vertreter dieser Richtung, Schilling [44]), wendet er Schillers Xenie an: „Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen? — Malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu!" Denn Schilling gefalle sich in der gefährlichen Region des Schlüpfrigen. Das Aussehen eines Libertins zu vermeiden, streue er Moralien in seine Erzählungen und spiele in den Ton einer weichen Sentimentalität über, die zum Leidwesen des Rezensenten Jean Paul in der deutschen Dichtung heimisch gemacht hat. — Auch Wieland [45]) bleibt der Vorwurf nicht erspart, daß er sich in Stoffen einer gewissen delikaten Art zu gut gefallen habe, in Stoffen, welche man sonst nur der Lüsternheit eines frivolen Zeitalters zu bieten pflege. Aber der Unterschied zwischen ihm und den leichtsinnigen, frivolen Dichtern vom Schlage Voltaires bestehe darin, daß Wieland [46]) bei all seinen Schöpfungen ein sittliches Ideal anerkannte. Zwar hatte er sich dieses Ideal aus Griechenland geholt, aber das war in den Augen des Kritikers, der selbst gar zu gern aus seiner nordischen Heimat zur griechischen Schönheit abschweift, kein Nachteil. Nach ihm hatte Wieland sich stets das griechische Ideal der Kalokagathia vor Augen gehalten und hatte trotz aller Leichtigkeit der griechischen Natur würdigen Ernst in Gefühl und Ton bewahrt, wenn er Verdorbenheit der Sitten und ihre Quelle, Verderbnis des Herzens, wenn er Verachtung dessen, was edel, was gut und wahr ist, schilderte.

Neu ist in der Beurteilung Wielands der Versuch, ihn mit der Begründung zu retten: Wieland sei griechischer und deshalb naiver Dichter. Mit Schiller zusammen steht der Rezensent der A. L. Z. gegen die Romantik, von der Wieland wegen seiner materiellen Tendenz angegriffen worden war, und er versucht sogar eine Verteidigung, die allerdings nur zum Teil gelingt. Der Kritiker entwickelt dabei folgende von Schiller übernommene Theorie: Des Wohlanstandes kleine Forderungen darf die naive Natur verletzen, da ihr die Geseze des Anstandes völlig fremd sind. Die Griechen waren naive Naturen und ihre sittlichen Grazien hatten ein weites Herz. Das nützte Wieland aus; er ging so weit, daß er Gemälde aufstellte, die einer unschuldigen griechisch-deutschen Natur als unanständig erscheinen mußten, über die selbst in Athen ein Zeno den Mantel gebreitet haben würde. Das darf die Kritik nicht ungerügt lassen, weil diese zwar gegen die Urbanität nachsichtig sein kann, allein die höheren heiligen Gesetze der Humanität nicht aufgeben darf. Mit Bedauern stellt der Rezensent fest, daß Wieland keine rein griechische Natur sei, sondern nur ein Franzose, dem in Athen das Bürgerrecht erteilt wurde, daß er von dem ganz eigenen Unglück verfolgt würde, daß gewisse Schilderungen durch den Plan seiner Dichtungen notwendig gemacht würden, die mit der ästhetischen Würde nicht allzuwohl sich vertrügen. Als Beispiel dafür zitiert der Rezensent „Diogenes von Sinope", „Danischmed", „Aristipp", „Peregrinus Proteus", manches von seinen „Göttergesprächen" und „Agathon", an welche Reihe sich denn in der neuesten Zeit „Krates und Hipparchia" [47]) zu des Dichters Nachteil anschließe. An dieser Dichtung wurde dem Rezensenten klar, warum Wielands Werke nicht unter die naiven gerechnet werden könnten: weil der Dichter sie einseitig mit dem Verstand schafft und nur die naive Empfindung dergleichen Schilderungen ästhe-

[44]) E. B. Januar 1824, S. 38.
[45]) September 1805, S. 481.
[46]) September 1805, No. 238, S. 481 ff.
[47]) Ebenda.

tisch sowohl als moralisch rechtfertigen kann. Seinen Erzählungen liege ein leichtfertiger Hedonismus zugrunde, den er Lukian und Aristophanes ablauschte.

Humanität muß aus jeder Dichtung sprechen, das ist nach der Meinung des Rezensenten das oberste gehaltsästhetische Gesetz. Die Form, in der die Humanität zum Ausdruck kommt, kann sehr verschieden sein. Das Ideal höchster Menschlichkeit darzustellen, ist der sentimentale Dichter berufen, der das Ideal einer Menschheit aufstellt, die mit Bewußtsein ihr ganzes Wesen zu reiner Harmonie gestimmt hat. Goethe in seiner „Iphigenie" hat am meisten dorthin geführt, wo die Menschheit auf ihrem Tabor sich unerrötend den Himmlischen verwandt bekennt.

Aber auch im verloren gegangenen Paradies des Naiven ist wahre Menschlichkeit, Harmonie ihrer Funktionen zu finden.

Zwischen diesen beiden Erscheinungsarten der Humanität liegt das weite Gebiet des Lächerlichen. Mit Jean Paul definiert er lächerlich als das, was „dünkend von einer festen Norm des Wahren und Rechten abweicht: unverständiger Verstand, unvernünftige Vernunft." Wer sich nicht nach der Vernunft richtet, wird die heitere Höhe der Humanität nicht erreichen und verliert sich in die sumpfigen Abgründe, wo die Narren und Schurken wohnen. Wenn nun der Dichter aus dieser Welt der Narren und Schurken die Objekte für seine Darstellung wählt, entsteht die Frage, wie er mit ihnen verfahren soll, um seine Humanität zu beweisen. Nur der Dichter ist zur Darstellung des Lächerlichen berufen, der alle Eigenschaften des Menschen besitzt ohne jede konventionelle Einengung, der vielmehr durch die Naivität seiner Gesinnung die herrschende Konvenienz entlarvt und dahinter die reine Menschlichkeit aufzeigt. Dieser Kontrast zwischen Naivem und Konventionellem ist die Ironie, die Anton Wall[48]) unnachahmlich beherrscht, weil er nach der Meinung des Kritikers sie verhüllt mit der Maske der Naivität, sodaß sein Witz nicht verwundet, sondern nur schalkhaft wirkt. Die Hauptforderung an den komischen Dichter wird immer sein, daß seiner eigenen Seele die objektive Norm des Rechten und Wahren innewohne und seine Darstellung als die Abweichung davon erscheine. Wir sehen gerade bei diesen Erörterungen, daß die Individualität des Dichters für die Wirkung der von ihm erzielten Komik das A und O ist. Wir können hierbei feststellen, wie der Rezensent auf klassische Tradition hält, wie genau er Schiller zu folgen sucht. Dieser stand auf dem Standpunkt, daß das Abscheuliche als solches kein Vergnügen, keinen reinen Kunstgenuß gewähren könne, es sei denn, daß die Subjektivität des Dichters uns für das Empörende in dem Objekt seiner Darstellung schadlos hielte. „Stehen wir nur hoch in der Beurteilung, so hat es nichts zu sagen, wenn auch der Gegenstand tief und niedrig zurückbleibt"[49]).

Jedes moralische Gebrechen läßt sich nun — und hierin folgt der Rezensent Schiller weiter — von der sittlichen und intellektuellen Seite her auffassen. Der abgeklärten Lebensweisheit erscheint der Lasterhafte einfach als Tor. Diese Auffassung liegt dem zugrunde, was der Rezensent als Komik und Schiller als scherzhafte Satire bezeichnet. Sie behandelt Fehler und Schwächen der Menschen als Narrheiten und die aus ihnen hervorgehenden Zustände als Verirrungen, die dem Spott des Weiterblickenden preisgegeben werden. Der Satiriker muß Mora-

[48]) September 1805.
[49]) Schiller XII, S. 195 (über naive und sentimentalische Dichtung)

list sein, die Menschheit achten, den Menschen nach idealem Maßstab messen. Selbst ideal gerichtet, erhebt uns der Satiriker, nachdem er uns niederschlug, durch sich zum Idealen, während der groteske und burleske Dichter ganz in die Realität sich zurückziehend statt den Menschen zu erheben, ihm die Flügel zum Aufschwung zu entreißen droht. Dem ernsten, strafenden Satiriker steht es zu, des Wohlanstandes kleinere Forderungen kühn zu verletzen. In der Praxis gestattet die Kritik der A. L. Z. dies aber höchst selten. So wird zum Beispiel die Schilderung einer Dirne, die die Liederlichkeit der Sitten in großen Städten darstellen soll, in den „Satyren und Launen" von Julius Voß[50]) für unter der Würde der Satire gehalten. Auch den „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans" von Hauff[51]) hätte der Rezensent würdigere Gegenstände für seine Satire gewünscht. Mit voller Strenge begegnet die Kritik dem Nachahmer Hauffs Herlosson[52]), der in den „Löschpapieren eines reisenden Teufels" sonderlich in den Sylvesternachtsstücken an das Gemeine streifen wollte, dabei aber nicht die Grenze zu wahren wußte und „ekelhaften erotischen Schmutz" aufgerührt habe, wozu Herlosson nicht berechtigt war, da dem Humoristen dies nur dort nachgesehen werden kann, „wo die Veranschaulichung einer tragischen Moral die Empörung der Scham und des sittlichen Gefühls künstlerisch zweckmäßig macht" wie in Hogarths[53]) „Leben des Liederlichen".

Komik und Satire stellen die Natur in ihrer Entzweiung dar. Der Humorist aber muß uns ergötzen durch die Harmonie dieser Natur. Humor im höheren Sinne des Wortes nennt der Rezensent — und hier spürt man Hegels Gedankenrichtung — „die universelle Weltansicht, welche, indem sie die Enden der menschlichen Erkenntnis zusammenfaßt und das Erhabenste der geistigen Anschauungen mit den niedrigsten der gemeinen Erscheinungen verknüpft, die widerstreitenden Gegensätze in die wesentliche Einheit auflöst und den Betrachtenden auf einen Standpunkt stellt, wo seinen Blicken durch den Zwist und Konflikt irdischer Verhältnisse hindurch die Aussicht in eine höhere, versöhnende Welt der Ideen sich öffnet"[54]). Nach der Meinung dieses Kritikers ist es irrig, den Humor als einen mächtigen Trieb in der Seele anzusehen. Der Mensch kommt zu einer Hochschätzung und Betätigung dieses Triebes, weil er glaubt, sich dadurch von seiner gewöhnlichen übersteigerten Ernsthaftigkeit losmachen zu können, und erzielt statt wirklichen Humors nur Karikatur, statt launiger Darstellung nur launenhafte. Man könne zwar gegen Aufstellung solcher Charaktere unter Umständen nachsichtig sein, allein wenn der Dichter glaube, launenhaft werden zu müssen, dann hört die Willkürlichkeit auf und mit ihr die wohltätige Wirkung, welche das Kunstwerk sonst auf die Gemüter ausüben soll. Schiller war stets darauf bedacht, die Kunst nur als freies Spiel der Kräfte anzuerkennen. Jean Paul begeht in dieser Hinsicht einen Fehler, er steht in Gefahr, statt launig barock, statt originell bizarr zu werden. Plaisanterien, neuer Witz, der, um neu zu wirken, schwerfällig wird, Paradoxien und Verschrobenheiten können nicht wieder gutmachen, was Jean Paul nach der Ansicht des Rezensenten in der Verkennung der wesentlichen Merkmale des Humoristischen ver-

50) März 1813, S. 609.
51) November 1826, No. 279, S. 575.
52) Oktober 1827, S. 321.
53) Ebenda.
54) Mai 1822, No. 123, S. 105.

fehlt hat. Besser noch paßt das Angeführte auf E. T. A. Hoffmann[55]), der die Tiefe des Jean Paulschen Humors vermissen läßt. Bei ihm ist Pathos und barocke Ausdrucksweise nicht Ausdruck höherer Ideen, sondern leider Selbstzweck. Was bei Jean Paul unter vollster Ausnutzung der unepischen Willkür, eines romantischen Charakteristikums, Gedankenreichtum gewesen war, das ist in E. T. A. Hoffmanns Phantasiestücken ein buntes und wildes Spiel mit Worten und Bildern, für das der Kritiker nur die Bezeichnung „pathetischer Unsinn" übrig hat. Ein Beispiel für E. T. A. Hoffmanns Bemühen, seinen Mangel an Tiefe durch äußere Form zu ersetzen, sieht der Rezensent in der eigentümlichen Zusammensetzung der Geschichte des Kapellmeisters Kreislers mit der des Kater Murr in den „Lebensansichten des Kater Murr". Er greift, wie wir sehen, Jean Paul wie E. T. A. Hoffmann in ihrer für die neue Richtung eigentümlichen Manier an. Er hat sich vor keiner Mühe der Auseinandersetzung gescheut, weil er eben seinen Standpunkt rechtfertigen will gegenüber der humoristischen Theorie der Romantik, deren philosophischen Hintergrund er weder ergründet, noch ergründen will oder kann.

Der Idee der Harmonie und der Humanität als der Menschenliebe zuwider ist der elegische Humor, die Lustigkeit, die mit Tränen in den Augen lächelt, mit zitternder Stimme scherzt und gleichsam, als wollte sie den Schmerz betäuben, eine Ausgelassenheit affektiert, in welcher der lebendige Witz lauter barocke Behauptungen ausströmt, deren jede aber ein bitterer Sarkasmus ist. Diese Stimmung darf nicht die vorherrschende sein, weil er sonst nur verwunden würde, da doch der Humorist als Menschenfreund vielmehr heilen und aus der Entzweiung die Harmonie wiederherstellen soll. Sein Streben ist dahin gerichtet, die Menschen in eine mittlere Region zu führen, wo sie, zwar nicht frei von den Stürmen und Dünsten, doch einen milden Himmel sehen und des Sonnenscheins sich freuend, Himmel und Erde zugleich genießen können. Jean Paul habe sich zu anhaltend dem gebrochenen Humor verschrieben, lautet wieder negativ die Kritik über ihn. Dafür aber wird ihm im hohem Maße Lob zuteil wegen seiner vorbildlichen Persönlichkeit.

Von seinem Glauben an eine Entwicklung des Menschengeschlechtes aus, die im Zeitalter Kants ihren unübersteiglichen Gipfel, Höhepunkt erreicht hat, wendet sich der Rezensent gegen die Wahl der Stoffe aus der Vorgeschichte, in der die Menschen noch ungefüg, roh, wild, oft gräßlich waren. Und gar sittliche Ideen in die Handlungsweise der Menschen aus grauer Vorzeit einzutragen, wie es Oehlenschläger[56]) in seinen Erzählungen tut, verbietet der oberste Grundsatz der historischen Wahrheit. Am wenigsten ist das berechtigt in der deutschen Vorzeit, die ganz unpoetisch ist.

Wenn der Rezensent wie Goethe und Schiller nur den ewig gültigen Menschen sucht, so liegt ihm wie den Klassikern nichts daran, den Menschen in einer bestimmten Zeitepoche dargestellt zu sehen, ihn interessiert vielmehr immer nur das Allgemein-Menschliche, nie das durch die Zeit bedingte Menschenphänomen. Völliger Ablehnung muß deshalb die Stoffwahl der Romantiker verfallen, die in der Geschichte mit besonderer Vorliebe solche Stoffe aufsuchten, die mit ihrer eigenen Existenz in gewisser Parallelität standen und Zeiten darstellten, in denen Altes und Neues miteinander um den Sieg rang.

[55]) September 1805, No. 238.
[56]) Februar 1818, S. 393.

W. Schlegel hatte in seinen Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur vom Jahre 1808 von der Verbindung des nordischen und christlichen Wesens die Eigenheiten des Romantischen überhaupt abgeleitet und von diesem Gesichtspunkt aus die Antithese klassisch und romantisch ganz neu geformt. Von ihm entnimmt der Rezensent wahrscheinlich seine Definition: „Als die Zeit, welche die alten Formen der griechischen und römischen Kunst gegründet hatte, untergegangen war, da rief die neue Zeit sich eine neue künstlerische Form hervor, und schuf einen eigenthümlichen Charakter für ihre Bildungen, wozu ihr der Geist des Christentums und die wunderbare bisher unbekannte nordische Sagen- und Heldenwelt hülfreich die Hände boten" [57]). Trotz der genialen Darstellung Fouqués von ritterlichen Helden und Turnieren und trotz E. T. A. Hoffmanns einzigartigem Versenken in die graue Vorzeit, das eine so herrliche Novelle wie „Meister Martin und seine Gesellen" hervorgebracht habe, wendet sich die Kritik der A. L. Z. mit der Bitte an die Autoren, sich modernen Vorwürfen, wie sie etwa der feinsinnige Huber meisterhaft benutzte, wieder zuzuwenden. In dieser Hinsicht freut er sich auch über den Stoff, den Clauren für die „unterirdische Liebe" verwandte. Daß diese drei Namen in einem Atemzuge ohne Wertunterschied genannt werden, ist ein Zeichen für die einseitige Parteinahme des Rezensenten.

Gefordert wird also als Held des Romans ein überzeitlicher Mensch, das Milieu dagegen darf den verschiedensten Kulturepochen entnommen werden, um das Problem: wie reagiert dieser über seiner Zeit stehende Mensch darauf, und wie reagiert die ihn umgebende Zeit auf ihn, darzustellen. Dieses historische Kolorit macht den Roman erst anziehend. Keine Gattung der Poesie hat in dem Maße die großen geistigen Strömungen in sich aufgenommen, welche durch die moderne Kultur gehen, wie die des Romans. Diese Beziehung hat er sich dadurch geschaffen, daß er die Liebe zum Gegenstand gewählt, die natürliche Fäden zu dem gesamten Kulturleben: Politik, Beruf usw. spinnt. „Stets wird sich darin nicht nur Gestalt und Gehalt der Liebe in einem Zeitalter, sondern auch, was damit zusammenhängt, der Geist der gesamten geselligen Verhältnisse abspiegeln, sie sind wichtige Dokumente ihrer Sittlichkeit" [58]).

Des Rezensenten Kritik am Roman wird damit gleichzeitig eine Kritik seiner Zeit. Ein historischer Rückblick auf die Romane vom Beginn des Sturms und Drangs bis zur Zeit Kants macht das deutlich. Die Gärungen dieser Zeit spiegeln sich wider in den empfindsamen, komischen, psychologischen, in den Passions-, Ritter-, Geisterseher-, Hofkabalen-, den häuslichen Musterkarten- und Räuberromanen, von denen keine einzige Art die Sympathie des Rezensenten erregt hat.

Erst als die Liebe anfängt, über eine Angelegenheit des Affektes hinaus zugleich ein Merkmal der Kultur zu werden, wird die Möglichkeit gegeben, einen Roman zu gestalten. Die literarische Kritik der A. L. Z. folgt damit der französischen Theorie [59]), die die Liebe als notwendiges Charakteristikum in die Definition des Romans mit einbezieht. Für den Rezensenten steht fest, daß man solange nichts vom Roman wußte, als Liebe nur Sache des Affekts, lediglich sinnliches Interesse war. „Indem nun aber die Liebe einen höheren Charakter annahm, das Tierische daran sich verlor, das Geistige mehr hervorstach von der

[57]) April 1824, S. 750.
[58]) April 1805, No. 104, S. 159.
[59]) Vergl. Merker-Stammler. Bd. 3 S. 67.

Einbildungskraft aber ein so romantischer, lieblich duftiger Nebelschleier darüber gebreitet ward, daß hinter demselben Geist und Sinn ganz unvermerkt sich noch in Rapport setzen konnte, was Wunder, wenn man sich gern in Phantasien der Liebe einwiegen ließ" [60]). Die Liebe spiegelt sich in jeder Epoche verschieden, da sie sich mit der Kultur wandelt.

Wie sehr die A. L. Z. in der Auffassung der Liebe und der Stellung der Frau zu diesem Erlebnis sich der Aufklärung anschließt, beweist die Ablehnung jeder sentimentalen, im Gefühl zerfließenden Liebe, wie sie uns im Werther [61]) entgegentritt, aber auch die Ablehnung jener rücksichtslosen Leidenschaft, der sich die Heldin in „Julie v. Lindau" [62]), einer Erzählung von Streckfuß, empörenderweise hingibt. Wie die ganze ältere Generation den „Werther" als Kunstwerk geliebt und gelobt und ihn einzig seiner amoralischen Tendenz wegen befehdet hat, so erkennt auch der Rezensent von der ästhetischen Seite her seine Vorzüge an, aber lehnt wie Nicolai den anarchischen Individualismus und den fatalistischen Determinismus der Dichtung als „Schwäche" ab. Wie bei Nicolai geht auch beim Rezensenten infolge der moralischen und soziologischen Auffassung des Problems der Angriff mehr auf den Leser, der aus dem Werther, dessen Schwäche er für Stärke ansah, weil sie sprudelte, Axiome und Lebensregeln entnehmen wollte. In „Julie v. Lindau" verkörpert sich das kraftgeniale Weib des Sturms und Drangs. Zu ihr gehört als das Wesentlichste eine unwiderstehliche Leidenschaft, die befähigt, sich einer heißblütigen, selbstvergessenen Liebe hinzugeben und den Ansprüchen des Herzens alles aufzuopfern. — Ebenso schamlos empfindet der Rezensent die Frauen der Empfindsamkeit, die sich allen Gefühlserlebnissen mit neugieriger Freude überlassen, den Willen geradezu ausschalten gegenüber beglückendem Herzensdrang. Der moralische Kritiker der A. L. Z. tadelt an ihnen das frühzeitige Erwachen der Liebessehnsucht und das so überraschende Entgegenkommen gegen nur leise geäußerte männliche Neigung, er tadelt die Mode, daß Mädchen selbst ihre Liebe erklären oder zum mindesten dem Manne ihre Bereitwilligkeit, seine Huldigungen anzunehmen, sehr deutlich zu verstehen geben. Gegen die allzugroße Aktivität der Frau im Liebesleben stellt sich sein Frauenideal so dar: Als Jungfrau keusch und züchtig, als Frau ausgeglichen und treu. Ihr höchstes Ziel ist, die Zufriedenheit ihres Gatten zu erwerben und ihr höchstes Glück und ihre Aufgabe, die Kinder gut zu erziehen [63]). Er huldigt einem Ideal, das Schiller so viel Spott von den Romantikern eingetragen hatte. Wie dieser hat unser Rezensent für die gelehrte Frau keine Sympathie; sie erscheint ihm in den „Lebensbildern oder Franziska und Sophie" von Amalie Schoppe so recht als ein „Warnungsbild". Während nun der Kritiker der A. L. Z. genau wie Schiller die Frau in die Einseitigkeit der Naiven bannte, traten die Romantiker für die Bildungsansprüche der Frau ein. „Laß dich gelüsten nach der Männer Bildung, Kunst, Weisheit und Ehre!", so hieß das 10. Gebot Schleiermachers.

Das Thema der Liebe, das dem Roman seine Popularität beim Publikum eintrug, darf aber nach der Meinung der Kritiker der A. L. Z. nur ein Durchgangsmittel sein, zu dem kulturellen Leben der Zeit im

---

[60]) April 1805, No. 103, S. 158.
[61]) April 1805, Nr. 103, S. 15 b.
[62]) Dezember 1813, S. 764.
[63]) April 1805, No. 103 und 104.

weiteren Umfange. Nie darf es — und hier spricht die aufklärerische Tendenz — Zentralproblem werden. Nach des Rezensenten ganzer Einstellung kann Liebe nur ein Teilerlebnis sein, neben dem des Menschen eigentliches Sein im Schaffen, Erkennen oder Wirken für die Allgemeinheit einherläuft. Probleme wie die Bestimmung des Menschen und der Ursprung des Übels, Freiheit oder Notwendigkeit, göttliche Gerechtigkeit und moralische Harmonie der Welt, Sinnlichkeit und Sittlichkeit sollen den Inhalt des Romans ausmachen. Großes Verständnis bringt der Kritiker der Frage entgegen, wie sich der Einzelne zur Gesellschaft verhält. Nicht nur in der Aufklärung, sondern auch in der Zeit nach dem Sturm und Drang war die Bestimmnug des Menschen wieder Problem und sollte als objektives Gesetz aus dem allgemeinen Menschentum und im Zusammenhang mit einer teleologischen Weltauffassung erschlossen werden. Der Wertmaßstab war die Moralität, das Wertungsorgan die Vernunft. Kant hat die Problematik des Lebens aufgefrischt und zur Lösung idealistische Prinzipien vorgeschagen. Mit seinem Idealismus hat er den uns von Frankreich her bedrohenden Materialismus geschlagen. Voll Dankbarkeit begegnet ihm der Rezensent: „Kant! Denn wer riß das Zeitalter aus seiner entehrenden und religiösen Schlafsucht so mächtig auf als du mit deiner erhabenen Lehre von der strengen Pflicht. Du warst es auch, der uns von der Schmach des Materialismus rettete, und man ahndete wieder, daß nicht von Trieben, daß von Ideen ein menschliches Leben regiert werden müsse."

Mit dieser Auffassung, so meint unser Renzensent, habe Kant auch befruchtend auf die Kunst gewirkt.

Wies der Philosoph die großen Probleme auf, so wagte es der Künstler K l i n g e r [64]), diese tiefen Lebensfragen in seinen Werken zur Darstellung zu bringen, wovon „G i a f e r", „Die Geschichte eines Deutschen" und „Der Weltmann und Dichter" zeugen. Diesem letzten Werk zollt unser Rezensent das höchste Lob. Hätte Klinger auch nichts geschrieben als dieses Werk, ihm würde die Unsterblichkeit gewiß sein; er erkennt an der Motivierung die Tiefe des Künstlers, der selbst „mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick" vereinigt.

Die klassische Forderung [65]) für den Roman, Welt und Menschenleben in möglichst weitem Umfang uns vorzuführen, hat sich auch die Kritik als Ideal zu eigen gemacht. Deshalb wird Klinger gelobt. Ihm sei es gelungen, alle natürlichen und erkünstelten Verhältnisse des Menschen, dessen ganzes moralisches Dasein im Roman zu umfassen. Seine Romane berühren alle Punkte der Menschheit: Gesellschaft, Regierung usw., offenbarten hohen idealischen Sinn, schwärmten von den süßen Träumen einer anderen Welt und der schimmernden Hoffnung auf ein reineres Dasein über dieser Erde.

Auf den Vorwurf der Kritik, daß Klinger über dem intellektuellen das ästhetische Interesse geopfert, nicht nur ästhetische, sondern auch intellektuelle und moralisch interessante Charaktere aufgestellt habe, erwidert unser Rezensent, daß die Kunst gegen Klingers Personen-

---

[64]) April 1805, No. 104, S. 164.

[65]) Humboldt meinte zum Beispiel, daß alle Dichtung eine Tendenz habe, „die Welt als den geschlossenen Kreis alles Wirklichen zu umfassen." Im besonderen Maße soll diese Tendenz der epischen Poesie eignen, sie strebe innerhalb der einzelnen Dichtungen danach, die Welt oder doch die Menschheit in all ihren wesentlichen Phasen und Erscheinungen zu umfassen und ist erst mit der Vollendung des ganzen Kreises befriedigt.

darstellung nichts einwenden könne, da seine Romanhelden, wenn sie belehren, nicht durch das belehren, was sie sagen, sondern durch das, was sie sind und tun. Die Kunst Klingers in dieser Beziehung steht nach dem Rezensenten weit höher als die Jacobis, dessen Personen sich mehr durch Meinungen als durch Charaktere unterscheiden und mehr philosophieren als handeln. Wenn Klinger nicht die ästhetischen Gesetze des Kunstwerks beachtet haben sollte, so liege das einfach daran, daß keine Theorie des Romans oder nur schwankende Meinungen darüber vorhanden seien.

Wenn Jean Paul klagt, daß die romantische Welt Klinger verloren habe, so empfindet sein Rezensent darüber nur Freude, da die romantische Welt seiner Vorstellung von der Welt des Romans nicht entspricht, insofern sie die Welt des Traumes ist, die der Rezensent nur dem Märchen zugesteht. Spottend fragt er Jean Paul: „Sollen wir nur träumen, nichts als träumen. Nicht auch wachen“ [66]). Gerade deswegen, weil der philosophische Roman den Menschen „wach“ macht, und ihm alle Kräfte seines Menschtums ins Bewußtsein ruft, ist er dem Rezensenten so willkommen. Darum bedauert er auch, daß Klinger mit seinen Werken nicht mehr in seine Zeit eingreife, da diese sich nur an Teufelsstückchen ergötze.

Die Welt des Traums als Ausdruck einer bestimmten Lebensform mißfällt dem Rezensenten. Da nach ihm das Vernünftige den größten Teil des Menschlichen ausmacht, geht derjenige des Menschentums verlustig, der es nicht gebührend anerkennt. Damit ist die romantische Weltauffassung schroff abgelehnt, die das in Funktion-Treten der „vegetativen Schichten“ [67]) betonte und damit im Zufall die Forderung der sogenannten rationalen Erklärung fallen ließ und die Willkür, das Wirken übernatürlicher Mächte als das Entscheidende herausstellte. Der Traum ist für diese Erlebnisweise der entsprechende Ausdruck. Aber als Dauerzustand ist er dem Rezensenten unerträglich, der es vorzieht zu „wachen“, damit er nicht in Anfechtung falle.“

Unser Kritiker liebt als Mensch, dem das Licht der Vernunft verliehen ist, die Helle und Klarheit des Tages; er liebt als Klassiker besonders den sonnigen Tag, die Heiterkeit des Lebens, die sich ihm in der Kunst offenbart. Da die Welt der Romantik in ein Dunkel führte, dem Unbewußten, Mystischen, bisher Unerforschten seine Beachtung schenkte, war die Kluft zwischen ihr und dem in der peinlich klaren Luft eines rationalistischen Kant lebenden Rezensenten unüberbrückbar. Er sah in den Bestrebungen seiner Zeit, die mit Magnetismus, Somnambulismus experimentierte, nur lächerliche Bemühungen, die seine Spottlust reizten. Sein Zeitalter hat für ihn dadurch verloren, daß es sich von der Religion weg zum Aberglauben wandte, daß es von Kants transzendentalem Idealismus zur Naturlehre überging und zu dem kindlichen Sinn der Ahnungen zurückkehrte. Der Rezensent kann Goethes „Wahlverwandtschaften“ [68]) nur als gerechte Verspottung seiner Zeit ansehen und nur „drehköpfige Leser finden in einem Asternkranze der Ottilie den beliebten Wernerschen Hyazinthentand wieder.“ Der Verdruß des Kritikers über diesen Roman rührt her von dem naturphilosophischen Grundmotiv, dem chemischen Begriff der Wahlverwandtschaften, von dem Glauben, daß auch die Menschen insgesamt nur A

---

[66]) April 1805, Nr. 106, S. 182.

[67]) Deutsche Vierteljahresschrift 32, Hübner: Theorie der Romantik, Heft 2, S. 257.

[68]) Januar 1810, Nr. 1 m, S. 1.

und B sind, die von C und D angezogen und abgestoßen werden, und von der Freude der Leser über diese einleuchtende Moral: „Man lasse doch die guten Kinder gewähren."

Spuren des Aberglaubens findet er auch verkörpert in der Zigeunerin aus dem „Michael Kolhaas" [69]) von Kleist, die er deshalb aus der klaren, verständlichen Dichtung wegwünscht. Sie schafft eine Atmosphäre, in der sein rationaler Geist nicht atmen kann.

Die krasseste Erscheinung des Mystizismus ist die des Magnetismus, mit dem die Romantik gern experimentierte. Sie setzte eine vom Lebendigen ausgehende Kraft voraus, die die organische Welt, die körperliche wie die geistige, zu einem lebendigen Ganzen zusammenbindet. Es ist die Lebenskraft, „die, in den Pulsen des Menschen und in den Rotationen der Sphären zusammenhängend schlagen müsse." So hat Laun viel in der Achtung seines Kritikers verloren, weil er den Magnetismus zum Schicksal macht, dem mit unwiderstehlicher Gewalt auch das Edelste und Höchste im Menschen unterworfen ist. Die rationalistische Besonnenheit hindert den Rezensenten, der „Nachtseite der Natur" Verständnis entgegenzubringen.

Neurologische Untersuchungen gehören nach der Meinung des Rezensenten in das Gebiet der Psychologie, nicht aber in die Kunst, die mit einem gesunden Publikum zu rechnen habe. Die Darstellung von Wahnsinnigen wie in Loebens „Das Leben Klotars und der Gräfin Sigismunde" hält der Rezensent für gewagt.

Den Magnetismus lehnte unser Kritiker ab als einen Ausfluß der Nachtseite der Natur, den Katholizismus befehdete er wieder als die Nachtseite des christlichen Glaubens. In der mystischen Religiosität, in der religiösen Schwärmerei seines Zeitalters sieht er wie Helmina von Chezy [70]) einen gefährlichen Feind der Moral. Mit Genugtuung vernimmt er, wie diese sich gegen die brünstige Mystik und die poetische katholische Schwärmerei wendet. Da für den Rezensenten als Klassiker die Kunst selber Zweck hat, darf auch die Religion nur als Stoff oder Idee darin vorhanden sein. Dem widersprechen die Ausführungen Wackenroders in seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders". Hier wurden religiöse Gefühle und andächtige Begeisterung als unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens gefordert. Das Kunstwerk erschien damit nur im Dienste der Idee der Religion und jede Kritik war Gottlosigkeit. Nach der Meinung des Rezensenten muß diese Auffassung der Dichtung als einer dienenden Magd die Kunst herunterdrücken.

Die Romantiker wandten sich in ihren Bestrebungen nach einem neuen Mythos von der Welt der Griechen und Römer ab und bevorzugten christliche Gegenstände: Madonnen, Heilige, Märtyrer, auf die sie durch Wackenroders „Herzensergießungen" und Tiecks „Sternbalds Wanderungen" [71]) hingewiesen worden waren. Auch damit erwarben sie sich nicht die Gunst des Rezensenten. Zwischen ihm und den Romantikern besteht in der Frage der Religion der Unterschied, den Schiller im „Abfall der vereinigten Niederlande" zwischen einem Kaufmannsvolk und einem romantischen beobachtet: „Einem romantischen Volk, das durch einen warmen und lieblichen Himmel, durch eine üppige, immer junge und immer lachende Natur und den mannigfaltigsten Zaubereien der Kunst in einem ewigen Sinnengenuß erhalten wird, war

[69]) Oktober 1812, S. 324.
[70]) E. B. 1820, Nr. 108.
[71]) E. B. September 1819, S. 777.

eine Religion angemessener, deren prächtiger Pomp die Sinne gefangen nimmt, deren geheimnisvolle Rätsel der Phantasie einen unendlichen Raum eröffnen, deren vornehmste Lehren sich durch malerische Formen in die Seele einschmeicheln. Einem Volke im Gegenteil, das durch die Geschäfte des gemeinbürgerlichen Lebens zu einer undichterischen Wirklichkeit herabgezogen, in deutlichen Begriffen mehr als in Bildern lebt und auf Unkosten der Einbildungskraft seine Menschenvernunft ausbildet — einem solchen Volke wird sich ein Glaube empfehlen, der die Prüfung weniger fürchtet, der weniger auf Mystik als auf Sittenlehre dringt, weniger angeschaut als begriffen werden kann. Mit kürzeren Worten: die katholische Religion wird im ganzen mehr für ein Künstlervolk, die protestantische mehr für ein Kaufmannvolk taugen". Wenn seiner Religion Gefahr droht, dann ist der Rezensent sehr besorgt. Daß es Tieck[72]) in der Novelle „Die Verlobung" nicht gelungen ist, die Erscheinungen pietistischen Irrwahns streng von der wahren Religion zu scheiden, stellt die Erreichung des vorgesteckten Zieles: Warnung vor solchen Verirrungen bedauerlicherweise in Frage. Auch in den mystischen Darstellungen eines verirrten Glaubens im „Aufruhr in den Cevennen" wittert unser Kritiker Gefahr für seine Religion. Hinter einer wohlmeinenden Besorgnis für den Leser verbirgt er seine Abneigung gegenüber diesem spezifisch romantischen Stoff. Er fragt, obwohl er weiß, daß diese Frage eigentlich nicht beim Dichter verfangen darf, ob die Wahl des Stoffes gerade jetzt angebracht sei, wo ohne politische Bedrückung und Gewissenszwang mystische Schwärmereien von mancherlei Art, halbgeheime Betverbrüderung und blindfrommer Sektenglauben ihr unseliges Wesen im Schoß der evangelischen Kirche treiben und den moralischen Wert der Reformation verdächtig machen. Sein Interesse an dem Roman wird erst wach bei der höheren psychologisch interessanten Frage: ob die Hauptperson die Möglichkeit der Rückkehr zur gesunden Vernunft und zu einem festen, ruhigen Glauben habe. Dieser Glaube verpflichtet zu einem werktätigen Leben. Luther hatte im Gegensatz zum Thomismus die weltliche Berufsarbeit für ein Gott wohlgefälliges Leben zur Pflicht gemacht. Diese Auffassung hatte die bürgerliche Aufklärungszeit gewahrt. Auch in der Dichtung, speziell im Roman, wollte sie nur Menschen geschildert sehen, die sich eine Lebensaufgabe im Dienste der Menschheit gestellt hatten. Unser Rezensent vertritt noch vollkommen diese Ansicht. Das beweist seine Kritik an Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften"[73]) und „Wilhelm Meister". Ewiges Geburtstagfeiern kann auch ihm nicht der Sinn des Lebens sein. Das Herumschlendern Wilhelm Meisters ohne festes Ziel wie seine Untätigkeit ruft des Rezensenten schärfsten Tadel hervor. Er kann Wilhelm Meister nicht wie Schlegel entschuldigen oder gar bewundern. Schlegel meinte, wenn dieser auch nicht handeln könne, so habe er dafür die „Vorempfindung der ganzen Welt". Dem Rezensenten erscheint er als charakterloser Laps, der sich allen Eindrücken hingebe, der Verstand habe Reflexionen zu machen, die sich aber in Handlungen nirgends ausdrücken, der Empfindung besitze für alles und für nichts, und der versage, sobald irgend etwas überwunden werden soll. Werther, der nicht Herr über seine Natur werden konnte und Wilhelm Meister, der sich an die Welt und Gesellschaft verliert, verfallen beide der gleichen Beurteilung, die auf der Weltanschauung und Glaubensauffassung des Rezensenten beruht. Bei bei-

[72]) E. B. 1824, S. 1054.
[73]) Januar 1810, S. 1.

den Kritiken spürt man die geistige Nähe Nicolaischer Kritik. Genau wie dieser beurteilt die A. L. Z. vom ästhetischen Standpunkt aus die Werke wohlwollend und wehrt sich nur gegen den laxen Gehalt. Fast bis in die Diktion stimmt der Rezensent mit Nicolai überein. Man vergleiche zu der oben erwähnten Kritik am Wilhelm Meister Nicolais Auffassung: „Der arme Meister hat in seinen Lehrjahren nichts gelernt, als sich von jedem Geschöpf regieren zu lassen, das er antraf . . . Eigentlich ist Meister gar kein Charakter, sondern ein nicht handelndes Schlenderwesen, das nebenbei mit jeder weißen Schürze liebelt" [74]). Wie Nicolai hat der Kritiker der A. L. Z. an den anderen Personen des Goetheschen Romans wie Mignon, ja sogar der leichtfertigen Philine mehr Gefallen. Dieses abfällige Urteil, das so viel Ähnlichkeit mit dem Nicolaischen aufweist, fällt der Rezensent, nachdem Schlegel in den Tönen höchsten Lobes über den Goetheschen Roman eine Besprechung geschrieben hatte, in der er sich über Wilhelm Meisters „grenzenlose Bildsamkeit" und „vielseitige Empfänglichkeit" anerkennend ausließ, die ihn geeignet machten, der Held einer Entwicklungsgeschichte zu sein. Seinen Ausspruch, daß Wilhelm Meister eine der drei großen Tendenzen des Zeitalters ausmache, bezeichnet der Rezensent als lächerlich und insofern nur als wahr, als in diesem Roman die ganze Laxheit des Zeitalters sich verkörpere.

Ein grundlegendes Erfordernis des Rezensenten ist, daß sich in jedem Kunstwerk eine Idee verwirklichen muß. Er warnt aber wie Goethe davor, solche konkrete Idee mit dem abstrakten Begriff, dem eine Dichtung gleichsam als verdeutlichendes Beispiel äußerlich angepaßt wird, zu verwechseln. Goethe bemerkte in seinen Maximen und Reflexionen, es sei ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere suche oder im Besonderen das Allgemeine schaue. Aus jener Art entstehe die Allegorie, in der das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt, das Letztere aber sei eigentlich die Natur der Poesie, sie spreche ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun das Besondere lebendig auffasse, erhalte zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden. Die Romantiker dagegen bevorzugten gerade die allegorische Darstellung abstrakter Ideen, und können die Sympathie des Rezensenten damit natürlich nicht erwarten. Der Rahmen der Novellensammlung „W i n t e r g a r t e n" [75]) von L. Achim von Arnim, der im romantisch allegorischen Geist gehalten ist, stört den Rezensenten. Er gibt offen zu, daß er diese vor seinen Blicken hin- und hergaukelnden, in mystischem Nebel verschwindenden Bilder nicht zu verstehen vermochte.

In die Gefahr, jegliche Idee nun vermissen zu lassen, kommen am leichtesten die Unterhaltungsschriftsteller, die es nur auf platte Abschilderung des gemeinen Lebens abgesehen haben. Warnend ruft er S c h i l l i n g , W e i ß f l o g , C l a u r e n , K o t z e b u e und E r b zu, daß das Leben sich in einem höheren Momente offenbaren müsse, daß es Aufgabe des Dichters sei, den Menschen von der Wirklichkeit zu befreien, daß zum Dichter etwas anderes gehöre als die Fähigkeit, eine alltägliche Wirklichkeit mit ängstlicher und kleinlicher Treue nachzuzeichnen.

---

[74]) Sommerfeld: Friedrich Nicolai und der Sturm und der Drang, S. 274.

[75]) E. B. 1815, April, S. 2891.

Legte der Rezensent an die neue Richtung der Romantik eine oft streng verneinende Kritik, so ergreift er doch auch wieder für sie Partei, wenn er einen Dichter wie Fouqué gegenüber der englischen Romantik abhebt. Der Rezensent stellt fest, daß der dem englischen Volkscharakter so entsprechende Empirismus und Sensualismus der englischen Romantik diese so stark von der deutschen scheide. Das grelle Gemisch von Zigeunern, Schleichhändlern und schottischen Wirtshausszenen kontrastiert sehr mit der deutschen idealisierten Ritterwelt mit Turnieren und Burgen, mittelalterlichem Glanz und versunkener Pracht. Die naturalistische Darstellungsart und prosaische wirklichkeitsgebundene Sprache eines Walter Scott habe ebensowenig mit der deutschen Romantik zu tun wie der Desillusionismus, die Weltentgötterung eines Byron. Hier beschreibe der gleiche Name zwei völlig verschiedene Richtungen [76]).

Der reine Typus des Romans ist für den Rezensenten der Bildungsroman [77]), wie er deutlich bei der Definition des Romans als eine „Erzählung aus den Verhältnissen des poetischen oder was gleich gilt, ästhetisch aufgefaßten Kulturlebens, die den Verlauf einer interessanten Begebenheit mitteilt, in welcher sich ein menschliches Streben darstellt und durch welches ein interessantes Geschick bestimmt werde", erkennen läßt [78]). Daß Blankenburgs Theorie auf die des Rezensenten eingewirkt hat, wird klar, wenn wir sie daneben halten. Blankenburg war der Meinung, daß der Roman eine Reihe von Begebenheiten und Vorfällen enthalte, durch die ein Mensch geführt würde, um am Ende durch ihre Einwirkung vor unseren Augen das zu werden, was er ist, und diese Reihe von Begebenheiten werde also eine durch die Person des Helden verbundene Kette von Ursache und Wirkung sein, deren Resultat der Charakter des Helden sei. Blankenburg stellte den Agathon als den vorbildlichen Roman hin, und da Lessing sich nicht scheute, ihm zuzustimmen, tut es der Rezensent auch. In Wilhelm Meister und im Maler aus „Sternbalds Wanderungen", die nur in vagen Empfindungen schwimmen und von ihrem Ausbildungsbestreben mehr reden als dafür tun, sieht er nicht das Ideal eines Romanhelden. Dagegen ist in anderer Hinsicht Wilhelm Meister zusammen mit dem Don Quichote vorbildlich für alle Romane. Der Beurteiler von J. Pauls „Titan" kann an ihnen die Begebenheiten und Situationen loben, die Fülle blühendsten Lebens, üppige Mannigfaltigkeit, die doch immer wieder zur Einheit zurückkehrt. In dieser Beziehung entsprechen die beiden Romane sehr wohl den Forderungen ihrer Gattung. Jean Pauls „Titan" [79]) aber läßt diese alle unerfüllt und erhält daher vom Rezensenten nicht den Titel eines Romans zugestanden, sondern wird nur geschildert als ein Charaktergemälde im höheren Stil.

Wie wir gesehen haben, kehrt sich der Rezensent nicht an Friedrich Schlegels Mahnung, man dürfe den Wilhelm Meister nicht nehmen „als einen Roman", wo Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck sind. Denn dieses schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen kann, nach einem Gattungsbegriff beurteilen, das ist „als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in eine Schachtel packen will" [80]).

---

[76]) April 1818, S. 763.
[77]) E. B. Januar 1824, S. 78.
[78]) Ebenda.
[79]) September 1804, S. 585.
[80]) Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik, S. 296.

Mag die neuere Theorie spotten über die Art seiner Kritik, der Rezensent packt inzwischen die neueren romantischen Dichtungen, da sie nicht in seine Schachtel passen, aus und läßt sie frei herumliegen, ohne Wert auf ihr Erhaltenbleiben zu legen. Über die prosaische Armut der Erfindungen von wirksamen „Begebenheiten" bei Tieck, einem Dichter, welcher dafür gilt, nächst Schlegel am tiefsten in den Geist Shakespeares eingedrungen zu sein, wundert er sich bei Gelegenheit der Besprechung vom „Aufruhr in den Cevennen". Mit der ausdrücklichen Betonung, daß die Begebenheiten[81]) im Roman als Grundelemente interessant geschildert werden sollen, danach die Situationen, die aus innerer Notwendigkeit geboren werden müssen, ist auch ein formeller Unterschied zum Drama gegeben. Hier stimmt der Rezensent mit Goethe überein.

Die einzig untrügliche Abgrenzung von den anderen Dichtgattungen liegt beim Roman in der Prosa. Der Rezensent duldet keine Vermengung von Prosa und Vers darin. So macht er Eichendorff, der nach romantischer Art gern lyrische Einlagen in seinen Romanen gibt, darauf aufmerksam, daß dies gegen die Technik des Romans verstoße.

In der Forderung nach Abrundung zu einem dichterischen Ganzen, wie die formale Bestimmung in der Definition des Romans (oben S. 37) lautet, haben wir klassischen Gestaltungswillen zu erkennen, in der allgemeinen Forderung ohne besondere Angaben noch aufklärerische Hilflosigkeit gegenüber der äußeren Form dieser Kunstgattung, denn im Aufklärungszeitalter sah man den Roman, der lediglich Spiegelbild seiner Zeit sein sollte, nicht als eine dem Drama oder Epos ebenbürtige Dichtungsart an, er war daher frei von jeder Bindung an Formen und Regeln. Für den Kritiker der A. L. Z. ist das erste und unumstößliche Gesetz dichterischer Komposition das der Einheit. Nach seiner Ansicht bedeutet Einheit für den Roman soviel wie „durch innere Notwendigkeit begründete Verkettung der Begebenheiten".

Eine Durchsicht der Rezensionen ergibt, daß gerade die romantische Dichtung gegen diese Forderung verstößt. Sorglosigkeit der Baukunst und Mißverhältnis, in dem die einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen stehen, das Kennzeichen des Baues romantischer Romane nach Walzel, wird vom Rezensenten als ein Grundübel der Romantik gerichtet. Der Taugenichts[82]) von Eichendorff bringt Begebenheiten, ohne festen Faden, durch den erst jede erzählende Dichtung innere Lebenskraft erhält. Auch in „Ahnung und Gegenwart" stößt der Rezensent auf diese Willkür. In „Aslaugas Ritter"[83]), einer Dichtung von Fouqué, ist der innere Zusammenhang gleichfalls etwas lose und zu den vielen Mängeln, die der Roman des Pseudoromantikers Graf Loeben „Die Irrsale Klotars und der Gräfin Sigismunde" aufweist, tritt das Fehlen des Zusammenhangs belastend hinzu. Die Einhaltung dieser Forderung ist der Zeitung wichtiger als die Geistreichigkeit, die Jean Paul in seinen Digressionen offenbart. Ihnen bringt unser Rezensent wenig Interesse und Verständnis entgegen, während sie Friedrich Schlegel unter dem Namen Arabeske für das einzig romantische Produkt seines Zeitalters, für eine ganz bestimmte und wesentliche Form der Poesie hielt.

Wie der Inhalt einer Dichtung so hat auch die Komposition der

---

[81]) September 1823, S. 20.
[82]) Februar 1827, S. 327.
[83]) E. B. 1817, S. 57.

„idealen" Aufgabe des Kunstwerkes Rechnung zu tragen. Es ist dem Rezensenten klar, daß der Idealstil einen kunstvollen, zugleich einheitlichen, streng und harmonisch gegliederten Bau verlangt und daher Steigerung und Kontrastwirkung als technische Kniffe verwenden muß. Das Idealisierungsverfahren hat sich zunächst als negative Tätigkeit zu erweisen; sie muß das Naturvorbild reinigen, in dem sie die unberechtigt häßlichen, ideenwidrigen, zufällig und unnötig störenden Bestandteile ganz ausscheidet oder doch so weit herabdämpft und abschwächt, als es der Zusammenhang des Ganzen gestattet. Sie muß die an und für sich schönen Bestandteile, welche aber für die Versinnlichung des idealen Gehalts unwesentlich sind und deshalb durch Ablenkung der Aufmerksamkeit störend wirken, womöglich ganz fortlassen. Die positive Idealisierung verstärkt die für die Versinnlichung des Gehalts wesentlichen Bestandteile des Ganzen, rückt sie in hellere Beleuchtung, schiebt sie mehr in den Vordergrund, betont sie kräftiger, kurz, wendet alle Mittel an, um ihr Übergewicht über die unwesentlichen Bestandteile zu erhöhen. Völlig unbekümmert um dieses Gesetz hat Eichendorff „Ahnung und Gegenwart"[84]) geschrieben. Der Leser wird hier der Gefahr ausgesetzt, sich in der Masse der einzelnen Erscheinungen zu verirren, da sie der Dichter in bunter Mischung vorüberziehen läßt, ohne die bedeutenderen auszuzeichnen oder heller zu beleuchten. In den Fehler einer kleinlichen Detailmalerei verfällt Arnim. In der Regel liebt er, mit großem Fleiße das kleinste und daher oft kleinliche Detail zu zeichnen. Daß der hier bewiesene Fleiß im Einzelnen oft dem Ganzen nicht vorteilhaft sei und dessen richtige Auffassung hindere, daß weniger treu oft treuer sein würde, unterliege keinem Zweifel. Daher reiht der Rezensent Arnim weit hinter Fouqué ein. Dieser arbeite mit seiner Darstellung des mittelalterlichen Lebens auf einen bestimmten Totaleindruck hin und gestalte das Historische auch ästhetisch, während Arnim in den „Kronenwächtern"[85]) nichts anderes zu bezwecken scheine, als die Zeit selbst nach ihrem ganz beweglichen Umfange mit historischer Treue wieder lebendig zu machen. Die Geschichtsfabel sei hier nur Vehikel, um die Masse von Beschreibung und Malerei anzureihen. Daher schreite auch die Geschichte nicht rasch fort und dringe nicht recht organisch durch das Ganze. So sieht auch der Rezensent von Tiecks „Aufruhr in den Cevennen" den Verfasser nur in einem reichhaltigen Haufen von geschichtlichem Material „wühlen", unbekümmert darum, ob das, was er dem Leser durch dieses Umwühlen vor Augen bringt, angenehme oder unangenehme Empfindungen errege, auf das Gemüt drücke, oder es erhebe.

Ein notwendiges Mittel zur Abrundung eines Werkes ist ferner die Objektivität oder besser gesagt die Objektivierung. Es liegt im Wesen der gegenständlichen Dichtung, daß der Dichter hinter seinen Gegenstand verschwindet. Das Hervortreten seiner Persönlichkeit mit ihren Gedanken und Empfindungen unterbricht die Kontinuität der Darstellung und wirkt wie ein Eingriff in die gegenständliche Welt, die er gestalten und beleben will.

Von dieser Forderung der Objektivität aus kritisiert unser Rezensent die Ein- und Anrede, mit der E. T. A. Hoffmann sein subjektives Empfinden in die Dichtung hineinspielt, und er bittet ihn, sich dieser romantischen Manier sparsamer zu bedienen.

---

[84]) E. B. Februar 1819, Nr. 17, S. 132.
[85]) Mai 1818, S. 97.

In diesem Sinne kämpft der Rezensent auch dagegen an, daß der Dichter statt der unmittelbaren Anschauung von Mensch und Handlungen seine Reflexion über diese darstellt, daß er statt lebendiger Charaktere, die sich vor unseren Augen entwickeln, Charakteristiken gibt. Jacobi hat diese Klippe in seinen Romanen im Gegensatz zu Klinger nicht genug vermieden.

Objektivität bedeutet in der Sprache des Rezensenten Gegenständlichkeit, Anschaulichkeit.

Da der Kritiker den Standpunkt einnimmt, daß die Kunst eine Erhöhung der Wirklichkeit anstrebt, daß Schönheit ihr Zweck sei und daß die Wahrheit sich der Schönheit unterzuordnen habe, bedeutet ihm Anschaulichkeit soviel wie poetische Wahrscheinlichkeit, Wahrheit und nicht Wirklichkeit — das ist eine Konsequenz des idealistischen Systems und seiner Vorläufer; denn schon Mendelsohn und Nicolai unterschieden ausdrücklich die poetische Wahrscheinlichkeit von der historischen, das heißt von der ereignismäßigen natürlichen.

Aber das ideale Gebäude der Kunst kann nur errichtet werden, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur der Wahrheit. Nur diejenige Kunst kann uns in Wahrheit und im tieferen Sinn von der Welt befreien, die die wahre Welt selbst zum Gegenstand nimmt. Wir müssen die Welt anschauen, wenn die Anschauung der Kunst uns über die Welt erheben soll. Und so erscheint neben dem Wunsche nach Idealisierung in der Dichtung die Forderung, den Schein der Wirklichkeit zu wahren. Erst beides, die gegenseitige Durchdringung von Idealismus und von Realismus gewährleistet das Kunstwerk. Was Goethe fordert bei aller idealen Schilderung: den „realistischen Tic" nicht zu vergessen, was Schiller in demselben Sinne mit der Forderung nach Verschmelzung von naiven und sentimentalischen Elementen wiederholt, erkennt auch der Rezensent an und fordert, daß sich in jedem Kunstwerk Ideelles und Reales durchdringen müsse. Ihnen allen ist Schönheit ein maßvoller Idealismus, eine vom Leben gebändigte Idealität. Und wie Schiller feststellt, daß sich bei den einzelnen Forderungen bei falscher Auffassung der Forderung Übertreibungen einstellen, die auf der einen Seite sich in Naturalismus verlieren und auf der anderen Seite in bestandlos Phantastischem enden, so spürt auch der Rezensent diese Übertreibungen auf und rügt sie. Es liegt ihm nichts daran, die Anschaulichkeit so weit getrieben zu sehen wie im „Astrolog" nach W. Scott, wo wir über Stube, Bett, Tischzeug, Teller, Messer und Gabeln eines Zuchthauses genau unterrichtet werden. Die Ausführlichkeit ist doppelt unangebracht, da sie an einen niederen Gegenstand verschwendet wird. In den zweiten Fehler verfallen gern die Dichter, die die Idealität nur durch Grenzüberschreitung der Wirklichkeit zu erreichen suchen. Schiller charakterisiert sie folgendermaßen: Der wahre Idealist verläßt nur deswegen die Natur und Erfahrung, weil er hier das Unabwendbare und unbedingt Notwendige nicht findet, wonach die Vernunft ihn doch streben heißt; der Phantast verläßt die Natur aus bloßer Willkür, um dem Eigensinn der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgehen zu können[86]). In dieser Richtung liegt Franz Horns Schaffen.

Der Rezensent kann von diesem Standpunkt aus auch wieder die Romantiker angreifen. Er bezeichnet es als einen wunderlichen Mißgriff, daß sich manche von ihnen, da doch der Roman ein ideales Bild des Lebens sein soll, in der Darstellung des Verzerrten und der Unnatur

[86]) Schillers Werke XII, philos. Schriften, II. Teil, S. 263.

gefallen. Die Vorliebe der Romantiker und Pseudoromantiker, den Menschen in exstatischen Zuständen zu schildern, auch Wahnsinnige vorzuführen, verleitet sie zu Unwahrscheinlichkeiten und phantastischen Bildern, die der gesunde, normale Mensch nicht mehr verstehen kann, ja wogegen sich sein Gefühl für Schönheit sträubt. Hierher gehören auch Hoffmanns Zerrbilder der Phantasie. Das Wunderbare hat im allgemeinen sehr wenig Wahrscheinliches für sich, sodaß es zur Darstellung in der Kunst minder geeignet ist. Von Boileau wurde der Kampf dagegen begonnen; dieser eiferte dagegen, weil das Wunderbare vom Geist nicht mit Klarheit ergriffen werden könnte. Unser Kritiker läßt das Wunder und Wunderbare nur soweit zu, wie es sich mit seiner rationalistischen Auffassung der Dinge vertragen kann: das heißt, das Wunder muß sich als Verstandesbetrug offenbaren. Daher fällt es dem Rezensenten garnicht schwer, E. T. A. Hoffmann zu loben, während ihm Fouqué hier ferner steht. Wenn dieser für seinen Spuk verfallene Burgen und Hallen der grauen Vorzeit braucht, so bedarf Hoffmann bloß einer Puppe oder eines Conterfeis, bezw. eines Paars phantastisch fixierter Augen, um seine Geister bei hellem Tage entstehen zu lassen [87]).

Da der Kritiker der A. L. Z. der Meinung ist, daß in historischen Dichtungen die Anschaulichkeit und Lebendigkeit selten so erreicht werden kann wie in Stoffen aus der Gegenwart, hat er einen weiteren Grund, die Tendenz der modernen Richtung, die auf Darstellung mittelalterlicher Stoffe geht, anzufechten. An Scotts „Ivanhoe" [88]) wird ihm klar, daß der Roman durch die Versetzung in das 12. Jahrhundert an romantischem Gehalt viel gewonnen, an natürlicher und wahrer Darstellung dagegen stark verloren hat. Der Rezensent meint, daß man bei Verwendung historischer Stoffe kaum imstande ist, sie mit aller Lebendigkeit, die doch die Darstellung erheischt, wiederzugeben, daß dagegen die Stoffe aus der Gegenwart, aus dem ewig strömenden Leben der Menschheit, immer mit größter Anschaulichkeit geschildert werden können.

Zwei prinzipielle Gründe hatte der Rezensent schon gegen die Verwendung der Geschichte angeführt. Bei der Beurteilung der „Kronenwächter" behauptete er, sie störe den ästhetischen Aufbau des Kunstwerks, wenn man sich zu sklavisch an sie halte. Die Kritik am „Aufruhr in den Cevennen" wandte sich gegen die Geschichte, weil sie durch ihren romantischen Inhalt zu einer mystischen Weltanschauung verführe. Der Rezensent von Ivanhoe verrät eine andere Einstellung zu W. Scott als die bisher angeführte. War dem früheren Kritiker W. Scott zu realistisch in seiner Darstellung, so rühmt dieser die Anschaulichkeit des Dichters gerade auch in seinen historischen Romanen, und nur Ivanhoe bildet nach ihm eine Ausnahme. Was W. Scott in den Augen dieses Rezensenten der A. L. Z. so schätzenswert macht, ist die Stärke und Echtheit der gut beobachteten Lokalfarbe. Was er breit und ausführlich, allzu ausführlich oft schildert — der Rezensent fühlt es — hat Scott wirklich gesehen. Gerade dann wirkt Scotts Schilderung am stärksten — das hat der Kritiker fein beobachtet — wenn sie dem Bande nachspürt, das heute noch Gegenwart und Vergangenheit verknüpft. Die engere Heimat der Muse Scotts ist das freie Bergland von Caledonien. Da fühlt er sich so zu Haus, daß der Leser den frischen Lebenshauch der schottischen Bergluft durch seine Romane wehen spürt. Des Rezensenten Ansicht ist daher die, daß der Schotte am

[87]) Juli 1817, S. 596.
[88]) A.L.Z. April 1822, S. 737.

besten schottische Vorzeit vergegenwärtigen könne, daß sich historische Dichtung am besten in Form von Heimatpoesie kleide. Der Rezensent teilt mit den meisten englischen Kritikern die Auffassung, daß die Veränderung des Landes und des Zeitalters, die Wanderschaft von den schottischen Gebirgen in die englische Ebene und die Versetzung aus dem 17. oder 18. Jahrhundert der Muse des beliebten Dichters nicht ersprießlich gewesen sei. Ist „Ivanhoe" romantischer, so sind die „Waverley-Romane" natürlicher und wahrer dargestellt. Die deutschen Schüler W. Scotts, vor allem Willibald Alexis, finden die Anerkennung unseres literarischen Beurteilers. „Schloß Avalon" [89]) wird mit Hauffs „Lichtenstein [90]) als der beste deutsche historische Roman, der in neuerer Zeit erschienen sei, bezeichnet.

Für die Kunst historischer Darstellung eines Arnim dagegen hat der Rezensent nichts übrig. Das, was Grimm über Arnims „Kronenwächter" und alle seine Werke sagt: „Sie gleichen einem Bilde, das von drei Seiten einen Rahmen hat, an der vierten aber nicht, dort werde es immer weiter fort gemalt, sodaß in den letzten Umrissen Himmel und Erde nicht mehr zu unterscheiden wären, woraus eine ängstliche Ungewißheit für den Leser entspringe", ist auch seine Meinung. Dort überall, wo Arnim von der bunten realistischen Welt ins Wunderbare hinüberspielt, fangen nach der Ansicht des Rezensenten die „Nebelpartien" an, „wo das Dargestellte in unbestimmten und unsicheren Umrissen wie im Nebel zerfließt, der Gedanke, das Bild nur mit halber Klarheit hervortritt, beides in jenem Halbdunkel bleibt, das anstatt künstlerisch zu wirken, nur beschwert und belästigt" [91]). Wenn Heinrich Wölfflin die klassische Lebensstimmung umreißt als die der unbedingten Sachlichkeit, als den Willen, die Dinge rein und vollkommen darzustellen, wie sie ihrer Natur nach sind ohne irgendwelche malerische Aufmachung oder sentimentale Assoziation, so müssen wir den Rezensenten auch in dieser Beziehung in die klassische Denkrichtung einreihen.

Rückschauend läßt sich Folgendes sagen: Aus der Definition des Romans haben sich die Gesichtspunkte für seine Behandlung ergeben. Innerhalb eines überlieferten Schemas — die spezifische Definition ist von Blankenburg übernommen — machen sich klassische Ansichten bemerkbar, die mit den von der Frühklassik und Aufklärung entlehnten ein System der Abwehr gegen die neue Richtung, die Romantik, bilden. Es stellt sich einmal ein Kampf des Idealismus gegen den Realismus und Naturalismus heraus, aber eindeutiger noch ein Kampf der klassischen Richtung gegen die romantische, die nach Inhalt und Form abgelehnt wird. Da die Rezensenten verhältnismäßig fair den Kampf führen, lassen sie noch manches Gute an ihrem Gegner, was uns aber nicht verführen darf, jemals an eine Freundschaft zwischen den beiden Parteien zu glauben.

---

[89]) September 1827, S. 203.
[90]) ebenda.
[91]) Mai 1818, S. 97.

Die Lyrik.

Im Verhältnis zum Drama und zum Roman bringt die Zeitung ungleich weniger Interesse für die Lyrik auf, wie überhaupt dieser Zweig der Dichtkunst in der Ästhetik von Aristoteles bis zur Romantik sehr vernachlässigt wird.[1]). Bei der Kritik lyrischer Kunstwerke kann die A. L. Z. nicht auf umfangreiche klassische Theorien zurückgreifen, sondern sich nur auf gelegentliche Hinweise beziehen. Schiller hat das Gebiet der Lyrik als „das kleinlichste und undankbarste unter allen"[2]) bezeichnet und sich auch sehr selten theoretisch über diese Dichtungsart geäußert. Ebenso spärlich sind die ästhetischen Bemerkungen Goethes über die Lyrik. Gleichwohl benutzt die Kritik der A. L. Z. diese wenigen Sätze in ausgiebigstem Maße. Schon in der Definition, die die A. L. Z. von der Lyrik gibt, macht sich ein überwiegender Einfluß Goethes geltend.

> „Das Leben und Seyn der Menschheit und ihr Wechselverkehr mit der Natur, wie dies dem eigenthümlich gebildeten Geiste in klarer Anschauung sich verkörpert und als das Gefühl des Einzelnen mit süßem Wohllaut hervortritt"[3]),

soll nach der Meinung der Zeitung der stete Inhalt der lyrischen Poesie sein. Nach dieser Bestimmung stellt sich uns die Lyrik als eine Verbindung objektiver Momente mit subjektiven Empfindungen dar. Das war bei der Mendelssohnschen[4]) Definition der Lyrik das Wesentliche. Auch Goethe[5]) hatte schon das Wechselverhältnis von Subjekt und Objekt ausdrücklich betont. Diese Feststellung allein genügte Hebbel für die Begriffsbestimmung der Lyrik, die er als das „Elementarische der Poesie", als „die unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt"[6]) charakterisierte. Der Rezensent der A. L. Z. fügt sich also mit seiner Definition in die traditionelle Ansicht der Klassik über die lyrische Dichtungsart ein.

Das Stoffproblem der Lyrik ist in der Definition gelöst, und zwar verrät die Kritik mit der Meinung, daß dem Lyriker Leben und Sein der Menschheit den Stoff hergebe für seine Dichtungen, engste Anlehnung an Goethe[7]), der in den „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöstlichen Diwans" Stoffgehalt und Form der Poesie gegenüberstellte und die Welt als das Stoffgebiet der Lyrik bezeichnete.

Unser Kritiker wies schon, wie oben angeführt, darauf hin, daß dem lyrischen Dichter Dinge und Menschen nichts seien als Brücken, die

---

[1]) Vgl. Beitr. z. Ästhetik: Werner: Lyrik und Lyriker, S. VIII.
[2]) Schillers Briefwechsel mit Körner, hrsg. v. H. Goedecke, Lpzg. 1874, 1. Bd., S. 280.
[3]) A.L.Z. Oktober 1820, S. 275.
[4]) F. Braitmaier, Gesch. d. poetischen Theorie, 2. Teil, S. 230.
[5]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, 6. Aufl., Lpzg. 1885, S. 38.
[6]) Hebbel, Tagebücher, hrsg. v. Felix Bamberg, Berlin 1885, I. S. 319.
[7]) Goethe, Sophien-Ausgabe, Bd. 7, S. 100.

ihn zu sich selbst führen. Das Leben muß als Offenbarung an den Dichter herantreten. Im Erlebnis erst erfassen sich Subjekt und Objekt, zündet dieses in jenem und spricht sich das Weltgefühl im Einzelgefühl aus. Daher ist die Grundlage aller lyrischen Dichtung das Erlebnis. Gedichte, die einem solchen Erlebnis entstammen, nennt unser Rezensent wie Goethe Gelegenheitsgedichte. Dieser Titel ist als Ehrenname für alle wahre Poesie gedacht. An den wohlgelungenen Gedichten der H. v. Chezy[8]) wurde dem Kritiker klar, daß der Dichter den Weg von außen nach innen zu gehen habe, daß also das wahre Gedicht, wenn auch nicht immer den Stoff, so doch die Anregung aus einer wirklichen Situation erhalten müsse. Er sah also ein, daß Goethe mit seiner Forderung nach Erlebnisdichtung recht hatte. Diese Ansicht verschließt ihm jedoch die Erkenntnis, daß auch noch eine andere Möglichkeit lyrischen Schaffens besteht. Er übersieht dabei vollkommen einen Weg, wie ihn Schiller geht, der von innen nach außen führt, und dadurch verengt sich für ihn das Gebiet der Lyrik um ein Beträchtliches. Er erfaßt also mit seiner Definition nur die Erlebnisdichtung, die ihre Entstehung einem äußeren Anlaß verdankt.

Das persönliche Erleben des Dichters ist dem Kritiker aber nur die Voraussetzung für das wesentlichste Kennzeichen der Lyrik: für die Echtheit der Empfindung. Diese schätzt die Kritik über alles; darum erfreut sie der freie, frische Naturgesang so sehr, der aus der Tiefe eines bewegten Gemüts entsprungen, eben keiner großen Zurüstung von außen bedarf. Goethe verwirft jedes „aus der Luft gegriffene Gedicht", d. h. ein solches, das nur Gefühle anempfinden will, die nicht erlebt oder tief empfunden sind, und warnt vor allem die jungen Dichter, ohne innere Erschütterung ans Dichten zu gehen. Ebenso ist unsere Zeitung der Ansicht, daß jede lediglich von außen gekommene Begeisterung wohl zuweilen ein recht erträgliches Machwerk, nie aber ein wahrhaft und lebensvolles Gedicht hervorbringen könne. Sie sieht in dem Treiben der romantischen Dichter eine Gefahr für die Kunst. Denn in der Lyrik der Romantik vermißt sie die Echtheit der Empfindung. Den Romantikern fehle in ihrem Schaffen jene Gemütsursprünglichkeit, die letzten Endes das Wesen des Künstlers ausmache. Sie suchen deshalb durch Klang und hohle Darstellung zu ersetzen, was ihnen an Stimmungskraft abgeht. Wo die Kritik die Echtheit der Empfindungen in den Gedichten anzweifelt, prägt sie die Worte: Empfindelei, Gefühlssucht, Liebelei und Frömmelei, Bezeichnungen, die zur Charakterisierung der romantischen Gedichte immer wiederkehren. Sie werden z. B. auf den Musenalmanach von Chamisso[9]) und auf das Schlegelsche Poetische Taschenbuch für 1806[10]) angewendet. In dem „Dichtergarten" von Rostorf[11]) treffe man auch zu viel auf affektierte Gebärde, da werde zu viel mit Blumen getändelt, mit christkatholischen Bildern und Vorstellungen frömmelnd gespielt, viel geschmachtet und über die gegenwärtige Zeit geseufzt. Selbst das „Jahrbüchlein deutscher Gedichte auf 1815"[12]) von H. Löst, Fouqué und Giesebrecht mache in dieser Beziehung keine Ausnahme und kleide wieder abgebrauchte Erfindungen und Vorstellungen in durchaus übernommene Formen. Mit dieser Kritik stempelt er die Lyrik der genann-

[8]) E.B. A.L.Z. Juli 1816, S. 598.
[9]) A.L.Z. November 1807, S. 1025.
[10]) A.L.Z. Februar 1806, S. 312.
[11]) A.L.Z. Februar 1808, Nr. 57.
[12]) A.L.Z. Juli 1805, S. 485.

ten Dichter zur konventionellen Dichtung, bei der sich gewöhnlich Worte statt der Vorstellungen, Phrasen statt der Gedanken finden oder Wendungen, welche uns des Denkens und Vorstellens entheben.

Dasselbe Urteil gibt der Kritiker der A. L. Z. ab gegenüber einer spezifisch romantischen Eigentümlichkeit. Er sieht das Sichversenken in das Mittelalter und die Stoffwahl aus dieser Zeit nicht grundsätzlich als verfehlt an. Er glaubt aber, daß bei der Wiedergabe vergangener Zeiten der Dichter zu leicht am Äußeren haften bleibt, sich in altertümelnder Sprache und altertümelnden Redewendungen erschöpft, statt wirklich in den Geist dieser Zeit einzudringen. So entstehen schließlich blasse, konventionelle Bilder anstatt lebendiger, farbensatter. Das beobachtet der Rezensent an den Gedichten von Heine [13]) und Rückert [14]), dessen „Blondels schmerzstillender Gesang" ihn von der Schwierigkeit überzeugt, diese Aufgabe einer lebenswahren Behandlung mittelalterlichen Stoffes jemals befriedigend zu lösen. Er fragt sich, ob es überhaupt wohlgetan sei, Ton und Sprache alter Zeiten, die sich mit diesen abgelebt hätten, wiederherstellen zu wollen, da man doch kein Publikum aus dem 13. Jahrhundert habe und die Zutaten der Moderne auch nicht vermeide, ja nicht vermeiden könne. Nur Manier liege vor, wenn der sentimentalische Mensch, dem die Fähigkeit, naiv zu empfinden, abhanden gekommen sei, vergangene Jahrhunderte in seiner Darstellung wiederaufleben lassen wolle, und deshalb solle der moderne Dichter Abstand von diesen Stoffen nehmen. Selbst eine Berufung der jungen Dichter auf Schiller nützt ihnen beim Kritiker nichts. Denn diesen hat auch Schillers sentimentalische Darstellung der Antike nicht befriedigt. Er warnt vor solcher Wiedergabe ebenso entschieden wie vor der romantischen Manier.

Genau wie Goethe bleibt unser Rezensent bei der Forderung nach Erlebnisgehalt nicht stehen. Er verlangt eine individuelle künstlerische Verarbeitung der Stoffe und ist der Ansicht, daß das lyrische Gedicht, nachdem es seine Entstehung einer inneren Erschütterung verdankt, nun von der Phantasie des Dichters zum „Individuellen" erhoben werden müsse [15]). „Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, daß ihn der Dichter behandelt" [16]). Dieser Goethesche Ausspruch beweist, daß der literarische Beurteiler der A. L. Z. auch hier nicht vom Wege der klassischen Theorie abweicht. Das äußere Erlebnis an sich gibt dem Lyriker nicht das Wesen, es gibt ihm nur den Anlaß zu seinem Gedicht, darauf wies der Kritiker in seiner Definition der Lyrik schon hin. Das äußere Erlebnis muß erst ein inneres geworden sein, eine Stufe zu innerster Erkenntnis. Die Lyrik darf nie das bloße Spiegelbild des empirischen Erlebens sein, es liegt zwischen diesem und der Kunstform der schöpferische Akt des Dichters. Nicht mit dem Erlebnis schon ist das Kunstwerk gegeben, sondern aus der Persönlichkeit des Dichters erst geht es als solches hervor. Er ist kein leeres Gefäß, in das die Welt erst Gehalt gießt, er ist vielmehr lebendiger Mensch, der das äußere Erlebnis in sich aufnimmt und aus sich heraus gestaltet. Seine Individualität übt entscheidenden Einfluß aus auf sein Werk. Nur selbstverständlich ist daher für eine Kunstgattung, die ganz und gar im Wesen des Dichters wurzelt, daß die Bedeutung dieser Persönlichkeit ihre Voraussetzung ist. Sie bildet

---

[13]) A.L.Z. E. B. September 1818, S. 789.
[14]) A.L.Z. Juni 1823, S. 246.
[15]) E. B. A.L.Z. Juli 1816, S. 598.
[16]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, S. 38.

einen wichtigen Maßstab bei der Beurteilung lyrischer Gedichte. Die Kritik der A. L. Z. folgt hier im wesentlichen Schiller und Goethe. Äußerungen des letzteren wie „poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens", oder „man muß etwas sein, um etwas zu machen" [17]) deuten an, daß Goethe inneren Reichtum als eine unerläßliche Bedingung für poetisches Schaffen ansieht, und ganz ähnlich spricht sich auch Schiller aus, wenn er in der Rezension der Bürgerschen Gedichte meint, Bürgers Lyrik fehle nur deshalb die letzte Hand, weil sie dem Dichter selber fehle. Solche Aussprüche führen den Kritiker dazu, daß er junge Dichter warnt, gleich zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn mit umfangreichen Musenalmanachen aufzuwarten [18]). Die kritische Einstellung der Klassik zur Dichterpersönlichkeit veranlaßt den Rezensenten, auch in der Lyrik auf die ethische, d. h. auf die weltanschauliche Bildung des Dichters zu achten, wie ihn Schiller lehrte; ganz besonders aber die Tätigkeit des Künstlers beim Schaffen seiner Poesien zu verfolgen. Hier war ihm Goethe richtungweisend. Die Bedeutung der Persönlichkeit mißt die A. L. Z. mit dem Maßstab des klassischen Idealismus. Auch der Lyriker muß sich zum klassischen Bildungsideal der Harmonie bekennen. Nur einem in ruhiger Klarheit und harmonischer Stimmung schaffenden Menschen gelingt die Darstellung des Schönen. Diese steht als oberstes Kunstgesetz über der Lyrik.

Im allgemeinen weiß der literarische Beurteiler der Zeitung seine Kritik an der Weltanschauung des Dichters hinter ästhetischen Argumenten geschickt zu verbergen. Aber manchmal kommt sie doch unverhüllt zum Vorschein, so z. B. bei seinem Bemühen, Pückler-Muskau [19]) zu überzeugen, daß die mystischen Ideen seine Gedichte so unerträglich machen. Nur vom weltanschaulichen Standpunkt aus ist die Kritik an Platens [20]) Gedichten zu verstehen, wie des Kritikers Geständnis, daß der Dichter nicht vermocht habe, ihn zur Lichthöhe der romantisch mystisch-religiösen Erkenntnis zu erheben. Von einem solchen Standpunkt aus verhält der Kritiker sich auch ablehnend gegenüber einer religiösen Anschauung, wie sie ihm in Friedrich Schlegels Gedichten entgegentritt und für die er daher nur die Bezeichnung „römisch-katholischer Singsang" [21]) findet. Ja, der Rezensent ist überzeugt, daß die noch schwankende Weltanschauung Fr. Schlegels sich in dessen Gedichten störend bemerkbar mache. Der philosophische Kritiker lehnte den Fichteschen Idealismus als zu kühn ab. Wir können daher nicht erwarten, daß der literarische Beurteiler der Zeitung erfreut ist, ihn in dichterischer Verbrämung wieder vorzufinden [22]). Wenn auch gerade der Lyrik gegenüber Einwände weltanschaulicher Art zurücktreten, so wird an der scharfen Herausstellung der typisch romantischen Denkweise des Rezensenten ausgesprochene Abneigung gegen diese literarische Richtung ersichtlich.

Das ausschließliche Interesse der Kritiker bei Beurteilung von Lyrik gilt dem Künstler, dem Dichter. Um jungen Talenten mit der Kritik positive Hilfe geben zu können, folgen die Rezensenten den beiden großen Klassikern in ihre Werkstatt und achten aufmerksam darauf, wie diese schaffen, um dann aus den Bekenntnissen über die Dich-

---

[17]) Witkop, Bd. 1, S. 23.
[18]) A.L.Z. Mai 1818, S. 21.
[19]) A.L.Z. Dez. 1812, S. 769.
[20]) A.L.Z. Juli 1822, S. 565.
[21]) A.L.Z. Juli 1811, S. 475.
[22]) A.L.Z. Februar 1806, S. 312.

tung und ihr Wesen allgemeine Regeln abzulösen. Außerdem suchen sie sich die Art der Kritik klassisch gerichteter Dichter anzueignen. So unterrichtet und für die Kritik wohl ausgerüstet, erheben die Ästhetiker der A. L. Z. Forderungen, die dem Klassiker längst selbstverständlich sind, die aber die Romantiker zuweilen unbeachtet lassen:

Die produktive Stimmung ist dem Kritiker ein wesentliches Moment des lyrischen Werdeprozesses. Da sie aber eine Naturkraft ist, so liege es nicht in der Hand des Künstlers, ihr Auftreten zu regeln oder gar zu veranlassen. Willkürlich erscheine und verschwinde sie, nur ihren eigenen Gesetzen folgend. So äußerte sich auch Goethe Schiller gegenüber: „Übrigens bin ich in einer Stimmung, daß ich fürchtete, die Musen niemals wiederzusehen, wenn man nicht aus der Erfahrung wüßte, daß diese gutherzigen Mädchen selbst das Stündchen abpassen, um ihren Freunden mit immer gleicher Liebe zu begegnen“ [23]). Den Romantikern ist dagegen das Moment der Weihe überhaupt kein Begriff mehr. Sie suchen die Muse jederzeit zu ihren Diensten zu zwingen, was natürlich den künstlerischen Wert ihrer Werke herunterdrückt. Das muß der Rezensent zu seinem Bedauern an Rückerts [24]) Gedichten feststellen und rügen.

Aber der Drang, die angeregte Stimmung genügt noch nicht, sondern der poetische Gedanke muß dem Schöpfer klar vor dem Geiste stehen; jeder Affekt muß im Augenblick des Niederschreibens überwunden sein. In der unmittelbaren Empfindung der Leidenschaft löst sich kein Lied von der Seele des Dichters. Lust und Leid müssen vergangen sein, ehe sie im Liede neues Leben empfangen können. So meint unser Kritiker und verrät dabei wieder den Einfluß der beiden Klassiker. Schiller [25]) hatte in der Bürgerschen Rezension davor gewarnt, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen, vielmehr die Aufgabe der Kunst in der „schönen“ Wiedergabe des Affektes erblickt. Goethe gestand von seinen Werken, sie seien „Ausgeburten des Schattens und der Kühle“ [26]) und wollte damit sagen, daß sie geschaffen seien in einem gewissen Abstand von seinem Erlebnis.

Die A. L. Z. wendet diesen Gesichtspunkt bei der Beurteilung der Freiheitsdichtung an. Nur vom patriotischen Standpunkt aus findet sie anerkennende Worte dafür. Im allgemeinen glaubt die Zeitung nicht an eine künstlerische Leistung, wenn der Fieberpuls der Leidenschaft den Griffel führt. So seien die vaterländischen Gedichte K. Müchlers [27]) in einem Moment unkünstlerischen Affektes entstanden und trügen dieses Kennzeichen noch zu deutlich an sich. Rückert [28]), den der leidenschaftliche Franzosenhaß zu flammenden Gedichten hinreißt, wird von unserm Kritiker, der dafür kein Verständnis aufbringen kann, ermahnt, Lieder des Friedens zu singen. In Ruhe und Klarheit soll der Dichter schaffen, auf daß sein Kunstwerk das Merkmal des Schönen an sich trage. Goethe, Schiller und auch Uhland waren in dieser Beziehung unserer Zeitung richtungweisend. Freiheit, Ruhe und Klarheit vermißte Schiller an den Gedichten der Schmidt, Richter und Hölderlin und darum erschienen ihm ihre Gedichte so „subjektivisch“,

---

[23]) Goethe an Schiller v. 15. Juli 1798.
[24]) A.L.Z. Dezember 1823, S. 783.
[25]) Geiger, Beitrag zu einer Ästhetik der Lyrik, Halle 1905, S. 96.
[26]) Werner, S. 404.
[27]) E. B. A.L.Z. 1816, S. 845.
[28]) E. B. A.L.Z. Juli 1815, S. 617.

so „überspannt" und „einseitig" [29]). Ähnlich urteilt Goethe über „Die Schwestern von Lesbos" [30]). Dem Gedicht fehle, so meint er, durchaus Ruhe und Klarheit. Da also diese Faktoren dem Klassiker beim Aufbau eines lyrischen Gedichtes wesentlich sind, fragt sich auch unsere A. L. Z. bei Beurteilung lyrischer Gedichte jedesmal, ob sie den Stempel klassischer Kunst: Ruhe und Notwendigkeit aufweisen. Aus den Gedichten Fr. Kuhns [31]) spricht die Klarheit und die abgeklärte Ruhe des Verfassers den kritischen Ästheten wohltuend an. Dagegen vermißt er sie an Pückler-Muskau. Hier verhindere die Disharmonie der Persönlichkeit, daß der schaffende Geist zu einer ruhigen Klarheit gelange, ohne die eben das Hervorbringen des wahrhaft Schönen wohl nicht möglich sei. Auch Fr. Schlegel [32]) muß er in dieser Beziehung tadeln.

In der Definition deutet der Kritiker an, daß das Erlebnis von der Phantasie des Dichters zum Individuellen erhoben werden müßte. Er versteht aber darunter nur I d e a l i s i e r e n. Da er diesen Begriff nicht falsch gedeutet haben will, erläutert er ihn folgendermaßen: „Das heißt nicht die Wirklichkeit veredeln, wie es manche Stilistiker genommen haben, welche unter anderem auch die Prosa veredeln wollen, sondern es heißt, die Natur ideal auffassen, wozu aber auch eine wirkliche Natur und kein phantastischer Nebel, der gestaltlos umherschweift, gehört" [33]). Mit dieser Erklärung warnt der Kritiker vor einseitiger Überschätzung des Wirklichkeitserlebnisses. Die Wertung des Erlebnisses darf nicht abgleiten in die naturalistische Ansicht, nach der der Lyriker nur zur getreuen Wiedergabe des Erlebens verpflichtet wäre. Ebenso wenig wie die Kritiker der A. L. Z. die Dichtung schlechthin als ein Nachzeichnen objektiver Wirklichkeit hinstellen, sind sie der Meinung, daß Lyrik mit einer bloßen Aufzeichnung subjektiv empfundener Wirklichkeit gleichgesetzt werden darf. Aber auch keineswegs billige Schönfärberei bezweckt die Kritik mit dem Hinweis, das Erlebnis zu idealisieren; sondern sie faßt gleich Goethe den Begriff des Idealisierens als künstlerisches Gestalten von einer inneren Notwendigkeit auf, die nach dem ewigbleibenden Gesetzmäßigen trachtet und der Notwendigkeit im Schaffen der Natur gleichwertig ist. Angedeutet ist damit auch schon, daß der Lyriker nicht in der individuellen Vereinzelung seines Fühlens verharren soll, sondern zum Gemeinschaftsleben zu streben habe, und zwar nicht unter Aufgabe des Individuellen, wohl aber durch dessen Ausweitung zum Allgemeinmenschlichen. Nicht das rein Persönliche kann daher an der Lyrik interessieren, sondern der individuelle Ausdruck des Allgemeinmenschlichen. Hier zeigt sich, daß die Forderung der Subjektivität in der Lyrik nicht als eine plumpe Diktatur, als ein äußerliches Vordrängen der Dichterpersönlichkeit zu verstehen ist. Zu diesen Betrachtungen gaben die Gedichte K. Nehrlichs [34]) Anlaß, der sich darin auf Gegenstände seiner Individualität und auf das, was ihm als Einzelnen, aber nicht der Menschheit, am nächsten liegt, beschränkte, statt ein „unendliches Leben des Gemüts individuell auszusprechen". Am Sonderfall eines subjektiven Erlebens haften viele unwesentliche Begleitumstände, die den Erlebnisfall an sich eher verhüllen als offenbaren. Zufällig Persönliches wird daher der

[29]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, 4. Aufl., Stuttgart 1881, 1. Bd., S. 289.
[30]) Ebenda S. 160, 2. Band.
[31]) A.L.Z. Oktober 1820, S. 274.
[32]) A.L.Z. Februar 1806, S. 312.
[33]) A.L.Z. E. B. Juli 1816, S. 599.
[34]) A.L.Z. März 1806, S. 607.

Lyriker ausschalten müssen. Daran erinnert der Kritiker Uhland[35]), dessen „Privatneckereien" in einigen Gedichten stören. Die Wirklichkeit muß zur Wahrheit werden dadurch, daß der einzelne Fall aus seiner Vereinzelung gelöst und in künstlerischer Form dargestellt wird. Das ist die Idealität des Kritikers, die er mit Individualität gleichsetzt.

Die A. L. Z. wehrt sich gegen die Ansicht, daß das Reich der Lyrik nur im Gebiete des reinen Gefühls zu suchen sei. Mit den Klassikern glaubt er, daß die Lyrik nur dann ihrem Wesen gerecht werde, wenn sie die Totalität der Persönlichkeit zum Ausdruck bringe in ihrer Dreieinheit von Denken, Fühlen und Wollen. Nur bei harmonischem Zusammenklingen dieser drei entsteht für den Kritiker ein ästhetisches Wohlgefallen. Jede Beschränkung und Trennung der drei seelischen Bereiche ist für die lyrische Dichtung unzuträglich und muß daher von der Kritik gerügt werden. Phantasie und Empfindung sind die Quellen aller Poesie, aber sie bringen nur im Verein wahre Kunst hervor. Ein einseitiges Überwiegen ist dem Gedicht nicht dienlich. Das ließ Fr. Schlegel[36]) außer Acht. Wohl sei die volle Glut der Empfindung angenehm in seinen Gedichten, aber die seltsamen Sprünge seiner ungezügelten Laune und Phantasie verhinderten die Harmonie. Ebenso sei dies bei Pückler-Muskau[37]) der Fall. Auch Heine[38]) lasse seiner Phantasie freien Lauf und achte gar nicht darauf, ob diese noch von Gefühl oder Denken begleiten werden könne.

Wenn Hebbel meint, das Schöne entstehe nur dann, wenn die Phantasie Verstand bekomme, so hat er mit dieser Ansicht einen Vorläufer in unserem Kritiker. Dieser glaubt auch in der Lyrik nicht auf die Mitarbeit des Verstandes Verzicht leisten zu können, der ja erst den logisch richtigen und begrifflich klaren Zusammenhang des Gedichtes schaffe. Ein Verschwimmen der Umrisse empfindet er als peinliche Unklarheit, die er scharf rügt. Dagegen lobt er alle Dichter, die einen klaren Ausdruck bevorzugen, wie etwa Uhland[39]). Es gefallen dem Rezensenten immer die Gedichte am meisten, die eine hohe Anforderung an die Verstandestätigkeit stellen und damit das Kennzeichen rationalistischer Poesie an sich tragen: die Kinder der Laune und des Witzes finden stets eine geneigte Beurteilung. Daß auch Uhland in seinen Gedichten diese Gebiete streift, wird von der Kritik lobend hervorgehoben. Ebenso erfreut sie die schalkhafte Laune in St. Schütz' und W. Finks[40]) Dichtungen. Scherze und Spiele des schön-beweglichen Leichtsinns, anakreontische Requisiten machen ihr die Gedichte E. Schulzes[41]) angenehm. Diese Art der Dichtung liegt dem Kritiker sehr. Oft weist er bedauernd darauf hin, daß die jüngeren Poeten für diese leichte, witzige und launige Dichtung nichts übrig hätten und sentimental klagt er, daß die Tage der „Gotter, Uz und Wieland" verschwunden seien und begrüßt mit affektierter Freude einen Artgenossen dieser drei genannten Dichter in Fr. Weisser[42]), dem er es hoch anrechnet, daß er wie jene nie in zügelloser Kraftäußerung ausschweifender Phantasie das poetische Verdienst suche, daß er vor allem auch den Verstand auf sein Schaffen einwirken

---

35) A.L.Z. August 1819, S. 785.
36) A.L.Z. Juli 1811, S. 475.
37) A.L.Z. Dezember 1812, S. 769.
38) A.L.Z. Juni 1823, S. 246.
39) A.L.Z. August 1819, S. 785.
40) A.L.Z. Mai 1814, S. 57.
41) A.L.Z. April 1814.
42) A.L.Z. E. B. November 1821, S. 1025.

lasse, weil er ihn zur Erzeugung eines schönen Werkes für notwendig hält. Wie muß dagegen die Lyrik der Romantiker auf den Rezensenten wirken, die ein Streben zeigt, in Wortmusik überzugehen und nicht nur auf bildliche Anschaulichkeit, sondern auch auf einen greifbaren gedanklichen Zusammenhang verzichtet. Eine Kritik, die auf jedes einzelne Worte achtet und beispielsweise mit einer Verbindung „heiliger Haß" oder „auf dunklem Teppich stehen" [43]) nichts anzufangen weiß, die das Bild „allumfassender Busen der Natur" wegen der jedes Maß überschreitenden Vorstellung nicht duldet und die Begeisterung für schäumenden Most in einem Trinklied Kerners [44]) nicht teilen kann mit der nüchternen Erklärung, daß der Wein, wenn er im Faß gärt und den Stich hat, eben kein einladendes Getränk sei, eine solche Kritik steht der romantischen Lyrik hilflos gegenüber. Ihr Urteil muß eine einzige Ablehnung sein. Als „wichtigtuerisches Mienen- und Gebärdenspiel" und als „hohle, daherrauschende Phrasen" [45]) erscheinen dem Kritiker deshalb auch die Bemühungen der jüngsten Dichter; oft hält er sie gar nicht der Besprechung wert, und wir erfahren das abfällige Urteil der Zeitung über sie nur aus Rezensionen, die den Vertretern der alten Schule zuteil werden. Hier finden wir bissige Ausfälle auf die „Afterromantiker" von der Art eines Chamisso, Varnhagen und Giesebrecht.

Die Mitarbeit des Verstandes ist für den Aufbau eines Kunstwerks unerläßlich, es darf aber nicht durch die Verstandestätigkeit Empfindung oder Phantasie erstickt werden. Auch soll der Verstand sich nicht als Reflexion dem Leser lyrischer Gedichte aufdrängen.

Während einerseits nun die Romantik lyrische Werke schuf, „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne Sinn und Zusammenhang" ganz nach den Angaben Novalis' [46]), brachte andererseits bei dem romantischen Dichter die Vergeistigung der unendlichen und flutenden Welt zu Verstandesbegriffen einen Hauch kühlen Intellekts in die Seele des lyrischen Gedichts, und das natürliche Leben des Gefühls veräußerlichte sich in die mechanische Beweglichkeit logischer Dialektik. Eine Sintflut von Reflexionen, durch die Philosophie genährt, ergoß sich nun auch in die Lyrik. Platens und Pückler-Muskaus Schaffen sind dem Rezensenten Ausdruck dieser spätromantischen Wechseldurchdringung von Gedanken und Phantasie, Philosophie und Kunst, die ihm für die Lyrik nicht geeignet erscheint. Er kann nicht einsehen, warum dem Romantiker Denken und Philosophie zur Poesie hat werden müssen und geht bei ihrer Beurteilung nicht von der Voraussetzung aus, daß den Romantiker das Streben nach dem Unendlichen zur Poesie drängt, da in keinem Endlichen das Unendliche so gegenwärtig sei wie in der Poesie. Daher versteht er nicht, daß — da der Glanz des Unendlichen auf allem Endlichen ruht — auch die Grenzen der Lyrik weiter gezogen sind. Nach seiner Ansicht hat die Kunst nur ihren eigenen Gesetzen zu gehorchen; die Aufnahme philosophischen Inhalts in die Dichtung sei der reinen Stimmung und der freien Bewegung des Dichtergemüts eher hinderlich als fördernd, indem sie leicht den bildenden Genius aus der Sphäre der Kunst in das Reich der Reflexionen hinüberziehe. Dieser ästhetische Gesichtspunkt verbirgt sehr gut des Kritikers weltanschauliche Ablehnung. Nähert sich Platen in seinen mystischen Vorstellungen und naturphilosophischen Grundsätzen Schelling und

[43]) A.L.Z. April 1819, S. 805.
[44]) A.L.Z. Februar 1827, S. 335.
[45]) A.L.Z. November 1807, S. 1025.
[46]) Novalis, Werke. Minors Ausgabe II, S. 308.

Fr. Schlegel, insofern er in sich den Geist des Alls wirksam fühlt und die Liebe als Quelle und Seele aller Regungen empfindet, so will ihn der Rezensent durch Spott wieder nüchtern machen. Nicht zu verwundern ist, daß die Kritik der A. L. Z. besonders zur orientalischen Lyrik kein Verhältnis finden kann, da schon die Form des Ghasels das parallele Auf und Ab der Bilder und Reflexionen hindeutet auf einen Inhalt, der auf Unendliches und Unbewußtes zielt. Nur die Harmonie aller Kräfte im Dichter bringt ein Kunstwerk hervor. Das gilt wie für jede Kunst auch für die Lyrik.

Ist die innere Form unerläßliche Vorbedingung jedes poetischen Ausdrucks, so sind Rhytmus, Strophe, Gleichklang und Reim nur Begleiterscheinungen, die als solche wohl den Wert eines Gedichtes ungemein zu steigern vermögen, aber nicht das Wesen der Lyrik ausmachen. Unser Kritiker sieht in ihnen nur „glättende Künste" im Gegensatz zu den Romantikern. Ging er von der Meinung aus, daß der allgemein persönlichen Wahrheit sich im Gedicht die künstlerische verbinden müsse und hielt er also am Shaftesbury'schen Grundsatze fest, nach dem der geistige Gehalt die Form bedingt, so vernachlässigten nach seiner Ansicht die Romantiker diesen Grundsatz, insofern bei ihnen Gedanken und Empfindungen, wenn sie überhaupt vorhanden sind, durch die Reime in ihren Terzinen, Canzonen, Ottaverimen und Sonetten bestimmt würden. Das beobachtete der Kritiker sowohl am Musenalmanach für 1804 von Chamisso und Varnhagen als auch an dem für 1807 von L. v. Seckendorf herausgegebenen. Der Reim dünkt den Kritiker der A. L. Z. im Gegensatz zur Romantik und in Übereinstimmung mit der klassischen Theorie ein leerer Schellenklang, ein eitles Spiel mit Tönen, und Ausdruckskraft gesteht er ihm nur wenig zu. Im „Dichtergarten" von Rostorf [47]) trifft der Rezensent nur auf hohle Reimklingelei. Wenn Platen und Rückert vom glühend formenreichen Orient die Hülle borgen für die Fülle des Occidents hält ihnen die Kritik entgegen, daß der Orient allerdings einen großen Reichtum an Phantasiegebilden aufweise, daß es ihm aber an anschaulicher Formung gerade noch fehle. In dieser Beziehung sei der Occident und zumal der antike vorbildlich. „Die östlichen Rosen" Rückerts beweisen ihr, daß die Dichtung, die auf den Orient zurückgeht, für den Dichter eine Gefahr darstellt. Die Zeitung meint, sie verführe den Dichter zu einer gekünstelten Form, zu einem Sichverlieren in Spielerei. Zweifelhaft bleibt, ob es für die poetische Kunst förderlich ist, sich in allen und jeden Formen zu versuchen, und ob nicht das eigentümlich Innerliche an Rückerts Talent nach und nach dadurch erdrückt werden müsse.

Bei den Ausläufern der Romantik steigert sich die technische Fertigkeit, in überkommenen Formen allgemeine Begriffe und Stofftypen darzustellen. Das wird dem Kritiker bei jeder Büchermesse deutlicher. Aber er sieht auch, daß eine nicht zu entschuldigende Begünstigung der Bequemlichkeit aller Art einsetzt. Auf die Reinheit des Reims werde nicht mehr geachtet. Hier gestatten sich Kerner und Schwab [48]) manche Freiheit. e-Hiatus trifft der Rezensent ebenfalls in vielen Gedichten. Die Gesetze der Prosodie werden von den neueren Dichtern überhaupt nicht mehr beachtet. So stören vor allem holperige Versmasse, hinkende Hexameter usw. Selbst Gedichte Pückler-Muskaus sind von solchen Fehlern nicht frei. Den kritischen Beurteiler der A. L. Z. wundert gar nicht, daß bei dieser bequemen Manier die Dichter wie

[47]) A.L.Z. Februar 1808, Nr. 57.
[48]) A.L.Z. November 1821, S. 1025.

Pilze aus der Erde schießen und den Namen romantischer Poeten verächtlich machen. Oft wiederholt er, daß zum Dichten nicht nur Talent, sondern auch Kunstfleiß gehöre. Goethes Anschauung in „Künstlers Apotheose", nach der der Dichter sich „schwitzend" bemühen müsse, um ein Kunstwerk zu vollenden, ist dem Ästhetiker der A. L. Z. maßgebend. Verstöße gegen die Form soll der Dichter vermeiden, wenn nicht durch außerordentliche Schönheit und Originalität der minder vollkommene Ausdruck etwas entschuldbar gemacht werden kann. Auch die glatte äußere Form gehört zur Vollendung eines Gedichts.

Echtheit der Empfindung und Schönheit, das sind die beiden Kriterien der Zeitung bei Beurteilung der Lyrik. Um gerecht erscheinen zu wollen, behauptet der Kritiker, daß er jede Eigentümlichkeit, sofern sie echt und ungekünstelt erscheine, anerkenne, auch wenn sie mit seiner individuellen Denk- und Empfindungsweise im Widerspruch stehe. Er straft sich Lügen, denn gleichzeitig bemerkt er, daß die Schönheit nicht zu Gunsten der Gefühlsechtheit ausgespielt werden darf. Diese Ansicht verschließt ihm das Verständnis für jede realistische oder gar naturalistisch gerichtete Kunst. Die naturalistischen Elemente bei Heine können daher von unserem Kritiker nur als Irrungen, aber nicht als neue Wege betrachtet werden. Es mißfallen ihm die Stellen in Heines Dichtungen, wo der Dichter, wie in der „Brautnacht", der Phantasie willenlos die Zügel schießen lasse, eine Phantasie, die solche Träume erzeuge, ein solch fieberhaft bewegtes Vermögen, das nicht mit Besonnenheit schaffe und mit Liebe ausbilde, sondern dem krankhaften Triebe fast willenlos nachgehe, sei keine für die Dichtung taugliche Kraft mehr. Ebenso wendet sich der Beurteiler von Heines Gedichten gegen Kraftausdrücke wie „Lumpenkerl", „Halunke" usw. Solchen Worten, meint er, sollte die Poesie den Eingang in ihr Gebiet verwehren und sie der Pöbelsprache überlassen. Es wird an diesem Urteil wieder offenbar, daß die Zeitung aller Kunst nur vom klassischen Ideal der Schönheit aus gerecht werden will. Im Reiche der Poesie hat für sie alles nur Berechtigung, sofern es dem Gesetz der Schönheit nicht widerspricht. Mit dem Gesichtspunkt, daß Echtheit, gepaart mit Schönheit der Empfindung, nur in der Dichtung Anklang finden kann, geht der Kritiker an die Aburteilung der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn". Er wirft Achim von Arnim und Clemens Brentano [49]) vor, bei der Sammlung nicht vorsichtig genug und nicht allzu wählerisch vorgegangen zu sein. Der Grund dafür liegt seiner Ansicht nach in einer falschen Auffassung oder unklaren Vorstellung vom Volkslied überhaupt, wie aus der trunkenen Nachrede Arnims zum Werke hervorgeht. Die beiden Romantiker glaubten, daß das, was nun einmal in die größere Masse des Volkes übergegangen sei und von ihr gesungen oder geschrieen würde, dadurch schon poetische Weihe bekommen hätte. Sie glaubten weiter, daß ein gewisses Alter, Ungeschliffenheit der Form den Dichtungen schon an sich Wert gebe und den Abgang lebendiger Poesie ersetze. Unser Kritiker betont nachdrücklich, daß er nicht diese Auffassung vom Volkslied teile, daß das Volkslied nicht vom „Pöbel", sondern von Männern gedichtet wurde, die mit lebendigem Sinn ins Leben blickten und zu einer Zeit dichteten, in der die Poesie noch mit ihren Schwestern, der Musik und der Mimik, Hand in Hand ging. Die Kritik wirft den Sammlern daher vor, daß sie die Grenzen zu weit gezogen und zu viel Unbedeutendes aufgenommen hätten, auch daß das

[49]) A.L.Z. Februar 1807, S. 329.

Gute und Kernhafte in diesen Liederbänden mit so manchem Elenden und Unnützen bunt vermischt sei. In dieser Beziehung deckt sich das Urteil der A. L. Z. mit dem Fr. Schlegels, das dieser bei einer Besprechung deutscher Volkslieder von Büsching und von der Hagen in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur [50]) im Jahre 1808 fällte. Was den Kritiker ganz besonders gegen diese Lieder aufbringt, ist das Fehlen echter Empfindung, die er doch bei Volksliedern als selbstverständlich voraussetzt. Er stellt fest, daß sich in der Sammlung auch Lieder finden, bei denen die Echtheit des Gefühls ebenso leer ausgehe wie der Verstand. Zu diesen zählt der Rezensent vor allem die sogenannten geistlichen Lieder im Herrnhuter Stil, die nur protestantische Frömmlinge und Dümmlinge ergötzen könnten. Damit fällt er ein Urteil, das vor ihm Voß und Goethe ausgesprochen hatten. — Die Zeitung möchte durch ihre scharfe Kritik an der Sammlung vermeiden, daß über der allgemeinen Beachtung, die die Romantiker dem Volkslied schenkten, das Kunstlied oder -gedicht vergessen werde. Wie die Griechen solle man es halten, die auch Volkspoesieen pflegten, aber diesen Bänkelsängereien die mit Kunstfleiß ausgearbeiteten Gedichte eines Pindar, Aeschylus und Sophokles vorzogen. Eine solche Einstellung beweist, daß noch etwas vom steifen Dünkel des Aufklärers in dem Rezensenten der A. L. Z. steckt, der der Volkspoesie eben nicht das rechte Verständnis entgegenbringen kann. Aus dem Urteil spricht fast ebensoviel Ablehnung wie aus der bitterbösen Kritik, mit der der alte J. H. Joß die Sammlung der beiden Romantiker im Stuttgarter Morgenblatt im Jahre 1805 [51]) begrüßte.

An jeder Kritik haben wir beobachten können, daß der Rezensent mit den beiden Kriterien: Echtheit der Empfindung und harmonische Schönheit an die lyrische Dichtung herangeht. Die Erlebnisdichtung verbürgte ihm die erstere. Er vermißt sie bei den Romantikern, deren Lyrik er daher nur zur konventionellen Dichtung rechnen kann und deren Bearbeitung mittelalterlicher Stoffe auf der Stufe der bloßen Manier daher stehen bleibt. Die Schönheit des Kunstwerks ist abhängig von seinem Schöpfer. Die klassische Theorie von der Idealität des des Lyrikers macht auch der Kritiker bei Beurteilung dieser Dichtungsgattung geltend. Eine weltanschauliche Abneigung gegen die Romantik kommt hier deutlich zum Ausdruck. Stärker aber bemerken wir die Unzufriedenheit der Kritik über die Gleichgültigkeit der Romantiker klassischen Kunstprinzipien gegenüber. Die produktive Stimmung wird von ihnen unbeachtet gelassen, die Überwindung des Affekts beim Niederschreiben der Gedichte ist für sie kein bindendes Gesetz mehr. Ruhe und Klarheit sind Gesetze, die auch für den Romantiker verpflichtend sein sollten. Weiter übersieht er, daß die Lyrik nur die Totalität von Denken, Fühlen und Wollen zum Ausdruck zu bringen hat. Mit Nachdruck betont unser Kritiker, daß auch in der Lyrik die Verstandestätigkeit nicht außer Acht gelassen werden darf, wie das z. B. in der jüngsten literarischen Richtung zum Teil der Fall ist. Das Denken darf sich nicht als Reflexion in den Gedichten aufdrängen, denn das stört die Reinheit und Schönheit des Kunstwerks. In dieser Beziehung sündigen einige romantische Dichter wieder. Im Gegensatz zur romantischen Richtung weist die A. L. Z. der äußeren Form eine untergeordnete Stellung an. Ihr Verdruß über das Spiel mit Sonetten, Canzonen und Terzinen innerhalb der neuen Schule ist groß. Auf der einen Seite

[50]) 1808, Heft 1, S. 135.
[51]) Nr. 283, 254.

beweist die Kritik hier ein gesteigertes Interesse an der äußeren Form, andererseits aber weist die romantische Dichtung manche Bequemlichkeit in formaler Hinsicht auf. Der Rezensent kann nicht hinwegsehen über unreine Reime, e-Hiatus, Verstöße gegen die Prosodie, die sich die Romantiker erlauben. Angesichts solcher Mängel betont er die Notwendigkeit, auch Kunstfleiß auf lyrische Gedichte zu verwenden. Ein Dichtwerk ist für ihn nur dann vollkommen, wenn es die beiden Kennzeichen wahrer Lyrik an sich trägt. Bei der realistischen Kunst ist das aber nicht der Fall und auch nicht in der Volksliedsammlung der beiden Romantiker.

Unser Kritiker der A. L. Z. erweist sich auch bei Beurteilung der Lyrik als Rationalist, der sich an klassischen Theorien zu bilden sucht. Er bringt den Gedichten kein einfühlendes Verstehen entgegen, sondern ihn dünkt die Kritik umso gerechter, je mehr er sie mit analysierendem Verstande betreibt. Mit Analyse ist aber der romantischen Dichtung nicht beizukommen, weil sie sich mehr an eine gefühlsmäßige Aufnahmebereitschaft wendet als an verstandesmäßige Einstellung. Unzugänglich muß dem Kritiker daher die Lyrik der Romantik bleiben, und auch auf diesem Gebiet wird ihr entschieden der Kampf angesagt.

Schluß.

Im Verlauf der Arbeit ist klar geworden, daß die Zeitung eine antiromantische Tendenz offen zur Schau trägt. Der Grund für diese Ablehnung der romantischen Kunst ist in einer teils klassischen, teils klassizistischen Einstellung der Kritik zu suchen. Allenthalben finden sich Argumente, die rein klassischer Natur sind. Sie werden aber von einem Teil der Rezensenten falsch verstanden. So wird als erstes die Selbständigkeit der Kunst, ein rein klassischer Gesichtspunkt, der sich weder vorher noch nachher so ausgesprochen bei den Theoretikern findet, feierlich verkündet. Die Kritik enttäuscht uns bitter. Sie macht sich nämlich diesen Gesichtspunkt nur zu eigen, um gegen die romantische Ansicht zu kämpfen, die das Kunstwerk zum Mittel der höheren Erkenntnis erhob [1]) und damit nach der Ansicht der Kritik den Selbstzweck der Kunst gefährdete. Wo aber bleibt diese hohe Ansicht von der Kunst bei Beurteilung der moralisierenden Unterhaltungsliteratur? — Hier wird ein zweiter an und für sich klassisch gedeuteter Begriff: die Humanität, in ein falsches Licht gerückt. Von den Schillerschen Gedanken aus, daß jede Dichtung Humanitätsdichtung sein müsse und jeder Dichtung die Aufgabe der Erziehung des Menschengeschlechts zu stellen sei, leitet man die Ansicht her, daß ein Dichtwerk seiner Natur unbeschadet doch die Moralität fördern könne.

Eine Konsequenz aus diesem ersten Gesetz ist die Zielsetzung der Kunst: Versöhnung durch das Schöne und Erhabene, wobei die Sphäre des Schönen der Epik und Lyrik zugewiesen wird und der Dramatik die des Erhabenen. Hier zeigt sich deutlich die idealistische Gesinnung der Kritik, wie sie das Zeitalter der Klassik vertrat. Der ästhetische Schein ist alles und darf nicht zerstört werden. Die Selbstironisierung der Romantiker ist daher der wahren Kunst ebenso zuwider wie jeder Realismus. Der Gegenstand der Kunst ist der Mensch. Diese Gehaltsbestimmung ist typisch klassisch. Sie verkündet, daß alle Dichtung den Humanitätsgedanken zu vertreten habe. Einmal möchte die Kritik den Gedanken so, wie ihn die großen Klassiker faßten, in allen Dichtungen wiederfinden. Im naiven wie im sentimentalen, im ernsten wie im heiteren Dichtwerk, in der Tragik wie in der Komik soll er zum Ausdruck kommen. Zum anderen hat ein Teil der Kritiker eine falsche Vorstellung von ihm und glaubt, den Begriff der Humanität mit Moralität gleichsetzen zu können. Von diesem Standpunkt aus finden Frivolität und Zynismus in der Dichtung keine Gnade, Prüderie dagegen wird hoch anerkannt. Im Humanitätsideal verrät die Kritik durchweg ihren idealistischen Standpunkt. Sie wird vom Kantischen Idealismus getragen. Die Auffassung, daß die Freiheit der Menschennatur durch ihren intelligiblen Charakter verbürgt ist, bringt eine neue Kunstform für das Drama mit sich. Nicht Mitleid und Furcht ist sein letztes Ziel, nicht sittliche Besserung hat das Drama zur

[1]) O. Walzel, Bd. 1, S. 96.

Aufgabe, sondern Erhabenheit auszulösen ist seine Bestimmung. Die Neigung der Romantiker, den Menschen mehr in Zusammenhang mit dem großen Universum zu sehen, aus dem er entstanden, in das er wieder einmünden wird, beanstandet der Rezensent, da dadurch der himmelhohe Abstand des Vernunftwesens von der triebhaften Natur verwischt wird. Die Auffassung des Menschen als eines intelligiblen Wesens verbietet zum Beispiel streng die Verwendung der Schicksalsidee in ihrer romantischen Härte. Also auch an dieser Stelle wird ein merklicher Abstand von den Romantikern sichtbar. Mystizismus, Magnetismus, Katholizismus sind Erscheinungen, die sich mit dem Unbewußten im Menschen zu sehr abgeben und werden von der Kritik abgelehnt zusammen mit der Vorliebe für orientalische Dichtung und der historischen Richtung innerhalb der Romantik. In der Form offenbart die Kritik auch wieder im Prinzip klassische Einstellung und geht mit der Meinung, daß ein Ding seiner Vollkommenheit am nächsten stehe, je mehr es seinem Begriff entspreche, an die scharfe Sonderung der literarischen Gattungen. Zum obersten Formgesetz wird die Harmonie erhoben. Die Kritik steht auf dem Boden der Organismusästhetik. Sie fordert eine Darstellung der Gegenstände, die der Natur der Dinge dauernd homogen ist. Damit will sie den Künstler zu einer Bildung des Stils veranlassen, wie ihn Goethe in seinem Aufsatz: „Stil, Manier und Nachahmung" festlegte. Eine stilgerechte Darstellung des Mittelalters ist nach der Meinung der Kritik unmöglich. Was die Romantiker in der Wiedergabe des Mittelalters leisteten, war nur Manier. Zu einem vollkommenen Kunstwerk gehört die formale Abrundung. Der Kritiker der A. L. Z. stellt als Wege zu diesem Ziel die Forderung auf nach Einheit in der Mannigfaltigkeit, Totalität, Objektivität und kritisiert von diesem Standpunkt aus die Offenheit der Form, ein romantisches Charakteristikum. Eine dauernde Bevorzugung des Gehaltes vor der Gestalt verkündet einen frühklassischen Standpunkt. Von hier aus konnte man auch wieder recht gut die Romantiker angreifen, die zumal in der Lyrik der Form einen ungeheuren Ausdruckswert beimaßen und infolgedessen an eine Ausbildung der Form gingen und den Inhalt darüber vernachlässigten.

Noch einmal möchte ich auf die Voraussetzungen in der Einleitung, die für den Kurs der Zeitung bestimmend waren, aufmerksam machen; denn diese gerade sind die erklärenden Momente bei der Beurteilung der Zeitung. Sie gibt uns im Ganzen ein Beispiel für die in nächster Nähe der großen Klassiker fußfassende Kompromißbereitschaft, die das Ideal künstlerisch menschlicher Reinheit im Sinne des korrekten Durchschnittsgeschmacks ausdeutet, das Streben zur Formklarheit in ein solches nach Blässe und Regelmäßigkeit und die Hingabe an das Griechentum in ein Respektverhältnis zu überalterten Autoritäten umwandelte. Sobald wir Biebers[2]) Definition vom Klassizismus annehmen und ihn auffassen als eine seinem Wesen nach unfreie, wenn auch unbewußte Unterordnung unter Vorbilder, Mangel an Unmittelbarkeit der schöpferischen Welterfassung, Affektation eines hohen Stils ohne die zureichenden Erlebnisgrundlagen, Vorwalten von Rücksichten auf traditionelle Schicklichkeit, müssen wir diese Bezeichnung verwenden, wenn wir die Zeitung in ihrer Kunstrichtung festlegen wollen. Die direkten Hinweise auf die Klassiker besagen noch nicht, daß die Rezen-

[2]) H. Bieber, Kampf um die Tradition.

senten der A. L. Z. in den wahren Geist der Klassik eingedrungen sind. Wenn sie auch mit klassischen Schlagworten arbeiten, so spricht das doch noch lange nicht dafür, daß der Idealismus dieser Epoche ihr innerstes Eigentum ist. Der Kampf gegen die neue Schule wird mit einer Starrheit geführt, mit der ihn nur ungeniale Männer führen können. Ängstlich klammert man sich an jeden kleinlichen Grund, um die Ablehnung sachlich zu rechtfertigen und den Eindruck von Unparteilichkeit zu erzielen. Denn Parteilichkeit schadet dem Absatz. Der allzu vorsichtige Ton ist uns heute nicht angenehm, er verrät Engherzigkeit und Kleinmut und läßt gerade das vermissen, was wir von jeder Kritik fordern: die scharfe Herausstellung des Wesentlichen. Jede Kritik ist verfehlt, die ihr Genüge daran hat, an einem Werke kleine Mängel hervorzuheben und anzuprangern. Wir verlangen von einer wahren Kritik, daß sie sich auseinandersetzt mit dem Letzten, was der Dichter in seinem Werke geben will. Von diesem Standpunkt aus erscheint uns heute die Kritik der A. L. Z. mit Recht oft als flach und belanglos, trotz aller Anerkennung für die sittliche Persönlichkeit, die hinter jeder Rezension steht. Und wir begreifen es und bejahen es wohl auch, wenn die Romantiker von ihrer völlig anderen Wertung der Dichtung aus die A. L. Z. ablehnen und verstehen ein Urteil, wie es Goethe zum Beispiel fällte:

„Bliebe das Echte nur stehen auf deinen Columnen,
Verschwände Schiefes und Halbes!
Alsdann wäre die Gabe zu groß."

Lebenslauf.

Am 20. Januar 1907 wurde ich, Elfriede Naumann, Tochter des verstorbenen Oberbahnvorstehers Paul Naumann und seiner Ehefrau Meta geb. Zierke, in Asberg bei Moers am Niederrhein geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Folgende Schulen besuchte ich: die evangelische Elementarschule und die höhere Töchterschule in Eschweiler bei Aachen, das Katharinenlyzeum in Wittenberg, das Marienoberlyzeum in Dessau. Hier bestand ich am 9. März 1926 die Reifeprüfung. Im Februar 1927 erhielt ich das Zeugnis der Lehrbefähigung für Lyzeen, Mittel- einschließlich Volksschulen. Vom S.S. 1927 bis zum W.S. 1930/31 studierte ich in Halle Deutsch, Englisch, Philosophie und Geschichte.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Baesecke, v. Bahrfeldt, Bremer, Becker, Hasenclever, Haußleiter, R. Holtzmann, Konrad, Liepe, Menzer, Remus, Ritter, Sciene, F. J. Schneider, Utitz, Weyhe, Witte, Wittsack, Ziehen.

Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Dr. F. J. Schneider, der die vorliegende Arbeit anregte und in jeder Weise förderte.